

Universidade Federal do Rio Grande
Instituto de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em História da Literatura

Francisco Javier Ardiles Vethencourth

**LA POESÍA DE CAUPOLICÁN OVALLES
EN LOS DÍAS DE EL TECHO DE LA BALLENA**

Río Grande

2020

Universidade Federal do Rio Grande
Instituto de Letras e Artes
Programa de Pós-Graduação em Letras
Mestrado em História da Literatura

Francisco Javier Ardiles Vethencourth

**LA POESÍA DE CAUPOLICÁN OVALLES
EN LOS DÍAS DE EL TECHO DE LA BALLENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras História da Literatura da Universidade Federal do Rio Grande, como requisito parcial e último para obtenção de grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

Data da defesa: 31/07/2020

Instituição depositária:

Sistema de Bibliotecas – SIB

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Ficha Catalográfica

A676p Ardiles Vethencourth, Francisco Javier.

La poesía de Caupolicán Ovalles en los días de el Techo de la Ballena /
Francisco Javier Ardiles Vethencourth. – 2020.

195 f.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande – FURG,
Programa de Pós-Graduação em Letras, Rio Grande/RS, 2020.

Orientador: Dr. Mauro Nicola Póvoas.

1. Caupolicán Ovalles 2. Poesia 3. Vanguardas 4. Anos 1960

5. Informalismo 6. América Latina 7. Literatura Venezuelana

I. Póvoas, Mauro Nicola II. Título.

CDU 82

Catálogo na Fonte: Bibliotecário José Paulo dos Santos CRB 10/2344

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Mauro Nicola Póvoas

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Orientador

Prof.^a Dr.^a Aimée Bolaños

Universidade Federal do Rio Grande – FURG

Prof.^a Dr.^a Eleonora Frenkel

Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC

Río Grande

2020

DEDICATORIA

Dedico este trabajo de maestría a mis hijos. ¿A quién más le puede dedicar uno su trabajo cuando es padre y ha estado ausente y por tanto tiempo alejado de sus seres más queridos?

AGRADECIMIENTOS

Tengo que dedicarle la mayor parte de estos agradecimientos a mi orientador, el Dr. Mauro Nicola Póvoas, no sólo por haberme dado la oportunidad de conocer y estudiar la historia de la poesía brasileña, sino también por haber aceptado acompañarme en la realización de este trabajo de investigación. Desde un principio me ayudó a ahondar mis conocimientos en todo lo que respecta a la teoría de la historia de la literatura. Le agradezco todo el apoyo, la confianza y las oportunas sugerencias que me brindó.

Debo manifestar mi agradecimiento a todas las personas que trabajan en el PPG de Letras, de la Universidad Federal de Río Grande por la paciencia y la consideración que tuvieron conmigo. A pesar de que no fueron pocas las solicitudes que les hice, todas fueron respondidas adecuadamente con la mayor amabilidad. Su trabajo es evidencia del compromiso que tienen con la institución universitaria y sus estudiantes. Desde aquí le doy las gracias a Adriana, Claudia, Isabel y en especial a la profesora Rubilise da Cunha por la amistad y a Josiane de Lima, por todo el cariño, la solidaridad y el apoyo incondicional y desinteresado que me prestaron cuando más lo necesité.

También debo recordar aquí a mis colegas de la maestría, pues con ellos compartí dos años de sesiones de lectura que en su momento parecían interminables. Le debo un particular agradecimiento a mi compañera de aulas y biblioteca, Mara Livia Cardoso. Ella fue mucho más que una colega, fue una amiga y una compañera incondicional. Nunca hubiese terminado un informe ni un trabajo si ella no me hubiera ayudado. Juntos compartimos muchas horas de lectura, escritura, discusiones y alegatos, que en muchas ocasiones produjeron encuentros difíciles pero más que afortunados. Gracias Mara, muchas gracias por todo.

También merecen una mención especial cuatro amigas que prácticamente me adoptaron en Brasil: Gloria de Paul y las profesoras Aimee Bolanos y Ana Cecilia Arias Olmos. De ellas qué puedo decir, lo mejor que una persona eternamente agradecida debería expresar sin aspavientos. Debo recordar también a mis compañeras de la vida, Matilda y a Delia por haber viajado tanto y esperado; y también a Manuel Ovalles, el hijo de Caupolicán Ovalles, por haberme hecho parte de la vida del Caupo. Gracias

a la poesía de su padre nos hicimos amigos para toda la vida. A él le debo más de lo que se puede cuantificar en cifras. Recibí toda su ayuda, su confianza y su amistad de manera irrestricta en el momento en el que más lo necesitaba. Desde aquí le agradezco a Manuel Ovalles, hijo de Caupolicán Ovalles por haberme hecho partícipe de la vida y de la bohemia del Caupo. Por esa razón y por muchas otras nos hicimos amigos. Agradezco inmensamente el haberme facilitado el archivo de Caupolicán.

Yo realicé esta maestría gracias al financiamiento de un programa de becas llamado: *Becas de la OEA en Brasil*, auspiciado por la Organización de Estados Americanos, el grupo Coimbra y la Capes. Estos organismos multilaterales merecen todo mi reconocimiento por el soporte y la tranquilidad financiera que me brindaron durante estos dos años para que me dedicara enteramente y, como nunca antes en mi vida, a la investigación literaria. En estos dos años leí y escribí sin preocuparme por más nada, por esa razón les manifiesto mi más sincero agradecimiento.

Para finalizar debo decir que mi trabajo, mi beca, mi viaje a Brasil, mi estancia en Río Grande y mi experiencia en la Universidad Federal de Río Grande, no hubieran sido posibles si la poesía de Caupolicán Ovalles no se hubiese atravesado en mi vida, un día en el que salí de dar clases acompañado de un estudiante de letras llamado Manuel Chillida y se nos ocurrió en un bar de Plaza Venezuela, mientras nos tomábamos unas cervezas, la idea de preparar una antología del poeta. A este muchacho y al Caupo les debo todo lo que pasó después. Por esa razón, desde este confinamiento involuntario pandémico, les envío un abrazo metafísico y mi eterna gratitud. Y a Caupolicán Ovalles, a ese gran poeta, también le agradeceré hasta el final de mis días, cada uno de sus poemas. Por eso le digo desde esta orilla: Gracias Caupo, nos vemos pronto, muy pronto, *se deus quizer*.

RESUMO

O presente trabalho nasce da tentativa de resgatar parte da história da poesia venezuelana dos anos 1960, revisitando a história de movimento vanguardista mais importante desta década: O Teto da Baleia (1961-1967), a partir do estudo da obra poética de um de seus escritores fundamentais: Caupolicán Ovalles (1936-2001). A análise não é sobre toda sua poesia, senão sobre essa parte de sua produção que foi escrita na década em que esteve ativo o grupo literário. Esse trabalho vai tentar recuperar a atmosfera e o tremor que provocou a insurgência do movimento estético no contexto da jovem história da poesia moderna venezuelana.

O estudo trata-se de uma pesquisa que se enquadra nos estudos de história da literatura dos anos 60, especificamente aqueles relacionados com a historiografia dos movimentos das vanguardas e pós-vanguardas da poesia de América Latina. Desde esse ponto de vista, pode-se dizer que o interesse geral da pesquisa é desenvolver uma narrativa associada à história das vanguardas do continente baseado na obra literária de um dos poetas mais representativos do grupo literário e artístico O Teto da Baleia. Para materializar esta tentativa, primeiro foram revistos os documentos relacionados com a história do grupo no contexto histórico-cultural dos movimentos pós-vanguardistas do século XX até chegar aos anos 60, e logo foram estudadas todas as publicações que fez este poeta nos dias do Teto, especificamente, os três livros de poesia que ele escreveu durante esses anos: *Duerme usted señor presidente* (1962) *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967) e *Copa de huesos, Profanaciones* (1972).

Anteriormente foi dito que esse estudo tem sido focalizado nos livros escritos nos anos 60, porque a data de publicação de alguns dos poemas que Caupolicán Ovalles escreveu naquela década, não coincidiu com o ano de sua redação. Naquela época, as circunstâncias do processo de publicação eram diferentes, já que havia muito poucas editoras na Venezuela e a atividade editorial era quase inexistente. Nesse estudo, espera-se postular que a poesia deste autor apareceu como a revelação do surgimento da nova poesia informalista venezuelana da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: Caupolicán Ovalles; poesia; vanguardas; anos 1960; informalismo; América Latina; literatura venezolana.

ABSTRACT

The present work is born from an attempt to rescue part of the history of Venezuelan poetry in the 1960s, revisiting the history of the most important avant-garde movement of this decade: The Whale Roof (1961-1968), based on the study of the poetic work of one of its writers: Caupolicán Ovalles (1936-2001). The study is a documentary research that fits into the studies of literature history, specifically those related to the historiography of the vanguard movements of America-Latina.

From this point of view, it can be said that the general objective of the research is to develop a narrative associated with the history of a vanguard movement based on the literary work of one of its most representative poets. To materialize this attempt, the documents related to the publications made by this poet in the days of the Roof were reviewed. This trip was made to analyze, according to the historical-cultural context of the posvanguardist movements of the 1960s, the three books of poetry he wrote during those years: *Duerme usted señor presidente* (1962) *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967) y *Copa de huesos, Profanaciones* (1972).

Previously it was said that the work will be focused on books published and written in the 60's because the date of publication of some of the poems that Caupolicán Ovalles wrote in that decade, did not coincide with the year of his writing. At that time, the circumstances of the publication process were different, as there were few publishing houses in Venezuela. In this study it is hoped to postulate that the poetry of this author appeared as the revelation of the emergence of the new Venezuelan informalist poetry of the second half of the 20th century.

Keywords: Caupolicán Ovalles; poetry; vanguards; 60's; informalism; America-Latina; Venezuelan literature.

SUMÁRIO

INTRODUCCIÓN	11
I. SOBRE LA PERSPECTIVA HISTÓRICO-LITERARIA DEL ESTUDIO	22
II. LAS CORRIENTES VANGUARDISTAS RELACIONADAS A LA ESTÉTICA DE EL TECHO DE LA BALLENA	47
III. CAUPOLICÁN OVALLES Y EL TECHO DE LA BALLENA (1961-1967)	72
IV. LA POESÍA DE CAUPOLICÁN OVALLES EN LOS DÍAS DEL TECHO DE LA BALLENA	128
IV.I <i>COPA DE HUESOS, PROFANACIONES (1972)</i>	128
IV.II <i>¿DUERME USTED SEÑOR PRESIDENTE? (1962)</i>	148
IV.III <i>ELEGÍA A LA MUERTE DE GUATIMOCÍN MI PADRE, ALIAS EL GLOBO (1967)</i>	166
CONCLUSIONES	186
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	191

INTRODUCCIÓN

Este trabajo nace de la tentativa de rescatar parte de la historia de la poesía venezolana de la década de los 60, revisitando los días del movimiento de vanguardia más importante de esta década: El Techo de la Ballena (1961-1967), a partir del estudio de la obra poética de uno de sus escritores: Caupolicán Ovalles (1936-2001). Esta es una investigación de tipo documental que está enmarcada en los estudios de historia de la literatura, específicamente aquellos relacionados con la historiografía de los movimientos vanguardistas de la literatura de América Latina de la segunda mitad del siglo XX. Desde ese punto de vista, puede decirse que consiste en el desarrollo de una narrativa asociada a la historia de un movimiento de vanguardia en función del análisis de la obra poética escrita por uno de sus autores más representativos.

Con base de esa delimitación preliminar del objeto de estudio, queremos dejar constancia claro que este trabajo no abarcará toda la vida y la obra de este poeta, sino sólo aquella parte que lo relaciona con las actividades y las publicaciones literarias del grupo vanguardista de los años 60. Para materializar esta tentativa se realizará la revisión de los documentos relacionados con su biografía y los libros de poesía que escribió en los días de El Techo de la Ballena. Esta revisión documentada se hará con el fin de analizar una poesía que fue realizada bajo la influencia de la estética y el espíritu contracultural de los movimientos de vanguardia de los años 60. Esa obra poética estaría integrada por tres libros de poesía que fueron escritos en esos años de intensa y convulsa actividad literaria: *Duerme usted señor presidente* (1962) *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967) y *Copa de huesos, Profanaciones* (1972).

Previamente se ha dicho que el trabajo estará enfocado en los libros de poesía escritos por este escritor en la década del 60. Se ha decidido usar este criterio asociado a la creación de los textos literarios porque la fecha de publicación de algunos de los poemarios que Caupolicán Ovalles produjo en esa década no coincidió con el año de su publicación. Las razones son más de índole editorial que creativo. En ese momento de la historia cultural venezolana, las condiciones de publicación en el país eran muy precarias y las posibilidades de que los escritores pudieran editar sus libros en formato impreso eran remotas, porque las editoriales en Venezuela eran muy pocas. En realidad las ediciones publicadas por los autores del grupo fueron casi

todas ediciones de autor. Es decir, fueron editadas y corregidas por ellos mismos, ya que en ese tiempo era muy difícil que un joven poeta pudiese sacar su libro en una editorial formal. Si no era por cuenta propia esa era una pretensión prácticamente imposible. En el país hubo que esperar hasta los años 70 para que surgieran las primeras grandes editoriales: *Monte Ávila Editores*, *Fundarte* y *Biblioteca Ayacucho*, fueron las primeras instituciones estatales que asumieron la responsabilidad de difundir la producción literaria de los autores nacionales a gran escala.

Esa es la razón por la cual se incluye en este estudio, un libro que fue publicado después de los años 60 y que se tituló: *Copa de huesos, Profanaciones* (1972). Este volumen representa en sí mismo una rareza en el conjunto de la obra poética de Caupolicán Ovalles porque se armó improvisadamente, como una versión de autor, sin mucho criterio y en poco tiempo, para que el poeta pudiera participar en la convocatoria del Premio Nacional de Literatura. Este sería el reconocimiento que el autor obtendría en 1973.

El libro terminó siendo una recopilación desordenada de textos diversos, sin relación temática aparente, que este autor escribió un poco antes y después de los años 60, pero que por diversas circunstancias no fue publicada en ningún lado, o solo apareció una vez en algún suplemento cultural de poca difusión. Las razones para decidir que este volumen tan desigual e invertebrado formara parte del corpus literario de este estudio, obedece a la idea de que esta es una publicación que está conformada por una serie de textos inéditos, que constituyen en sí mismos, unos fragmentos de la obra de Caupolicán Ovalles, que son imprescindibles para la comprensión integral de su poética.

Cabe señalar que decidimos hablar de este libro porque pensamos que está integrado por una serie de poemas que encierran en sí mismos, las claves de una serie de experiencias de la infancia del poeta que determinarían lo que posteriormente definiría su vida y su poesía. De la publicación antes mencionada no tomamos en consideración todos los poemas sino solo aquellos que nos sirvieron de puente para abordar alguna parte de la biografía del autor. Nos referimos a esa parte de su vida que era necesario ilustrar líricamente, con los fragmentos que prefiguran alguna parte de su pasado personal más doloroso, para cargar el contexto de mayor comprensión. Lo decidimos pensando en aquello que planteaba Octavio Paz en el *Arco y la Lira*:

que los poemas pueden ser vistos como una vía de acceso al tiempo puro, ahí donde se encuentran las aguas originales de la existencia; y que la poesía no es otra cosa que tiempo (PAZ, 1972, p. 19).

Las razones para escribir este texto de investigación son muchas, sin embargo bastaría exponer la tres principales: primero, la tentativa de demostrar que El Techo de la Ballena es un movimiento literario de vanguardia fundamental para comprender, no sólo el proceso de modernización de la literatura venezolana sino también el de gran parte del continente, en lo que respecta a la segunda mitad del siglo XX. En principio este trabajo ha sido motivado por la convicción de que la historia de la poesía postvanguardista de América Latina, no estaría completa sin la incorporación de este eslabón perdido en su historia. La segunda razón que justificaría la necesidad de realizar este estudio, se fundamenta en el convencimiento de que Caupolicán Ovalles escribió en los años 60 dos de los poemarios más singulares de la literatura escrita en español: *¿Duerme usted señor presidente?* (1962) y *Elegía a Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967). En tercer y último lugar, hemos asumido este compromiso, porque consideramos que era necesario ampliar el horizonte de expectativas historiográficas de nuestra literatura continental, desarrollando el análisis de una obra marginal y periférica, que sigue siendo prácticamente desconocida a nivel académico tanto en Venezuela como en el resto de América Latina.

Este trabajo también responde a la tarea de visitar y narrar una parte fundamental de la historia de la literatura de las vanguardias latinoamericanas contemporáneas, específicamente la venezolana. Forma parte de la tentativa general de recuperar la huella y la memoria de la vida y la obra de algunos de sus poetas más representativos, tomando en cuenta aquellos aspectos estéticos, culturales y literarios, que fueron claves para el desarrollo de una lírica inspirada por el espíritu renovador más radical de la modernidad.

La idea central de esta iniciativa se fundamenta en la convicción de que la literatura venezolana podría contar con una pequeña lista de autores comparables a los más destacados poetas que pertenecieron a las otras vanguardias literarias del resto de América Latina como: Manuel Bandeira, Cecilia Meireles, João Cabral de Melo Neto, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, César Vallejo, Xavier Villaurrutia, Pablo Neruda, César Dávila Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Nicanor Parra,

Eduardo Carranza, Jorge Gaitán Durán, Ernesto Cardenal, José Lezama Lima, Nicolás Guillén y Virgilio Piñera.

Estamos convencidos de que Caupolicán Ovalles puede haber sido uno de esos autores pero ni siquiera tuvo la oportunidad de ser olvidado. La crítica literaria venezolana cuenta con muy pocos trabajos dedicados a su obra poética. Su nombre siempre aparece asociado a su generación y vinculado a El Techo de la Ballena. Es por eso que no hay un libro que de cuenta de su biografía literaria. Este sería el primer trabajo de ese tipo.

Sobre El Techo de la Ballena, solo existen 5 trabajos, que pueden ser considerados revisiones integrales de los aportes del grupo. De esos trabajos solo dos son estudios de largo aliento. El más completo, es una cronología razonada, documentada y comentada, acompañada de entrevistas y otros documentos hemerográficos sobre el grupo, que fue realizada por Esther Coviella, y Nelson Dávila, (2015). Esta investigación fue titulada: *Desde el fondo: El Techo de la Ballena (1961-1967)*. De este trabajo tomamos el criterio de periodización de esta investigación. La segunda investigación dedicada al movimiento se llama: *Estridencia e ironía, El Techo de la Ballena un grupo de vanguardia venezolano (1961-1969)*. Este un trabajo fue escrito por el investigador de la Universidad de Murcia, Héctor Brioso Santos (2002) con la intención de desarrollar un texto académico que estuviera enfocado en los aportes de la plástica y la estética informalista desarrollada por los artistas del movimiento en sus exposiciones e instalaciones de garaje.

Los otros 4 textos restantes no serían investigaciones académicas propiamente dichas sino antologías de los manifiestos, inventos, proclamas y algunos poemas del grupo, que fueron acompañadas con un ensayo introductorio hecho por sus respectivos compiladores. La primera y más importante de todas ellas es la que hizo Ángel Rama en 1974. Este trabajo pionero solo se llegó a publicar después de la muerte del escritor uruguayo. Esta compilación se llama: *Antología de El Techo de la Ballena* (1987). Las otras dos antologías fueron realizadas por dos ex miembros del grupo: Juan Calzadilla (2009) y Edmundo Aray (2014) por encargo ministerial y en el marco de la conmemoración de los 50 años del surgimiento del grupo. El resto de los trabajos dedicados al movimiento, son acercamientos, artículos académicos y de prensa, que poco o nada aportan a la magnífica lectura de Rama, y no plantean más

que una visión de conjunto, que obedece al repaso fenomenológico de las actividades del grupo, el contenido de sus manifiestos y las expectativas que guiaron su tentativa de insurgir contra *el estatus quo* de la cultura nacional de los 60.

La costumbre de los antologistas y los historiadores de la literatura venezolana, que han mostrado interés por el estudio de la historia de la poesía de los años 60, ha sido la de aportar una visión generalizada del período, caracterizando de manera simplista, la eclosión de los grupos de vanguardia que surgieron en esa década tan fructífera, haciendo una simple enumeración de los movimientos, las fechas, los manifiestos y destacando el título de las obras publicadas por los miembros de esos grupos. En casi ninguno de estos trabajos vemos que hayan contemplado rebasar o traspasar los límites de las categorizaciones para detenerse en el análisis de los libros, la biografía de los autores y el legado de sus propuestas estético-literarias.

Los trabajos José Ramón Medina (1992) Juan Liscano (1995), Julio Miranda (2001), Rafael Arraíz Luca (2004), Carmen Virginia Carrillo (2007), Juan Calzadilla (2008), Edmundo Aray (2014), Esther Coviella y Néson Dávila (2015), son prueba de lo previamente planteado. Solo desarrollan un repaso, una revisión superficial y sesgada de la trascendencia del movimiento. Aparte de eso, cabe destacar que en todos estos casos, la obra de Caupolicán Ovalles siempre formó parte de una lista genérica de escritores, poetas, ensayistas y narradores, que en algún momento formaron parte de la filas de un grupo llamado el El Techo de la Ballena y publicaron sus textos en alguno de los tres números de la revista que sacó el grupo: *Rayado sobre el Techo* (1961-1963).

La poesía de Caupolicán Ovalles nunca fue el objeto específico de estudio, ni tampoco la excusa de un capítulo aparte en ninguno de esos trabajos. Creo que no exagero si aseguro que ninguno de los críticos mencionados contempló la idea de estudiar de manera exclusiva la obra de este poeta, con el soporte crítico necesario para propiciar la justa valoración de sus libros y la simbología inserta en su poesía. Es por eso que este trabajo se presenta como la tentativa de generar un aporte en ese sentido.

Es por esa razón que este trabajo se presenta como una tentativa de generar un aporte significativo al estudio de la historia de la poesía de América Latina y el

Brasil, también representa la opción de contar con una breve muestra autoral de la poesía venezolana, basada en la revisión de los aspectos fundamentales de la obra de uno de sus principales autores. Desde ese punto de vista, responde a la necesidad de proporcionarles a aquellos lectores que estén buscando un tema de investigación relacionado con la poesía de las posvanguardias de los años 60, el nombre de un poeta esencial e imprescindible en la literatura venezolana y latinoamericana del siglo XX. En ese sentido podemos decir que lo que se ha pretendido plantear a lo largo de esta disertación es que hay determinados momentos de la historia de la poesía venezolana, que exigen ser vistos y revisados, para comprender y analizar de manera integrada, el desarrollo de la literatura de todo el subcontinente. Esta sería nuestra manera particular de retomar aquella idea que Antonio Candido propuso en su texto *Literatura e desenvolvimento*:

Sabemos, pois que somos parte de uma cultura mais ampla, da qual participamos como variedade cultural. E que, ao contrário do que supunham por vezes ingenuamente os nossos avós, é uma ilusão falar em supressão de contatos e influências. Mesmo porque, num momento em que a lei do mundo é a inter-relação e a interação, as utopias da originalidade isolacionista não subsistem mais no sentido de atitude patriótica, compreensível numa fase de formação nacional recente, que condicionava uma posição provinciana e umbilical. (CANDIDO, 1989, p. 154)

A partir del estudio de la poesía escrita por Caupolicán Ovalles en la década de las vanguardias literarias tardías, o las neovanguardias de los años sesenta, se tendrá la oportunidad de entender la mentalidad explosiva y desobediente que tomó por asalto la cultura literaria y artística de una nación que necesitaba transformar sus discursividades estéticas para sentirse libre. Se podrá también comprender, por lo menos con mayor objetividad, cuál fue la tentativa de una generación de jóvenes escritores que pensaron que la transgresión temática, la provocación retórica, y la contundencia simbólica de la poesía, eran las armas que necesitaba el escritor para enfrentar los autoritarismos del poder.

La estructura de este estudio, la hemos concebido a partir del recuerdo de la teoría que desarrolló Michel de Certeau en una entrevista que le hiciera Georges Vigarello en 1982 y que se terminó publicando con el título de: *Historias de cuerpos: entrevista a Michel de Certeau* (1997). En ese encuentro se le ocurre decir algo que desde mi punto de vista es genial, que el historiador es un tipo muy particular de investigador que busca las partes principales y constitutivas del cuerpo extraviado del

pasado con la conciencia, tal vez paradójica, de que su análisis no va a revelar otra cosa que una serie fragmentos, que se relacionan entre sí gracias a la capacidad organizativa de la escritura.

De Certau (1997) pensaba que con los pedazos que el historiador logra recuperar de esa especie de naufragio que es el tiempo, el historiador construye su relato. Es por eso que para él, la historia es un relato, y a su vez la representación sustitutiva de un pasado que busca reconstruirse, es decir, la recuperación de ese cuerpo disperso, huidizo y ausente cuya estructura, tamaño y orden original se desconoce. Si lo miramos desde esa metáfora del cuerpo ausente, el relato del texto histórico sería un sucedáneo, concebido con la intención de representar los hechos que sucedieron en la historia, mediante el ensamblaje ficcional de los “rastros”, fragmentos, residuos, archivos y documentos, que quedaron diseminados en el espacio y el transcurso del tiempo (DE CERTEAU, 1997, p. 13).

En otro trabajo titulado: *La escritura de la historia* (2006) plantea que la historia es un simulacro, una objetivación ficticia del pasado, realizada a través de una narrativa, en la que se articulan una serie de hechos con la intención de propiciar el retorno del tiempo perdido en la dimensión del texto. En ese sentido considera que la historia es ante todo escritura, un tipo de discurso mediante la cual se reconstruye la única versión del pasado con la que pueden contar los hombres. El historiador construye su relato partiendo de su tiempo, es decir, con los textos y la mentalidad perteneciente a la cultura de su tiempo, para reencontrarse con la realidad de algo que pasó en otra parte y de otra manera. Es así que produce la historia:

Con los trozos que le organizó de antemano la imaginación de su sociedad, realiza desplazamientos, añade otras piezas, establece diferencias y comparaciones, descubre con estos indicios las huellas de otras cosas, que lo remiten a una construcción ya desaparecida. Para resumir: crea ausencias. Con esos documentos –valiéndose de procedimientos de su oficio que no vamos a mencionar aquí- construye un pasado”. (DE CERTEAU, 2006, p. 274)

Michel de Certeau (2006) no cree en una realidad última y definitiva de lo que pasó en un algún momento, sino en la realidad que se cuenta cuando se escribe. Eso significa que los historiadores están condenados a lidiar con la conciencia de que su relato del pasado solo es una reescritura que forma parte de una diversidad de interpretaciones que giran alrededor de ese pasado. Es por esa razón que en esa tentativa de restaurar lo olvidado y reencontrar la memoria de los hombres a través de

las huellas que han dejado, el historiador debe tener valor para abocarse a la tarea de construir: “ese relato que le permite a nuestra sociedad narrarse” (CERTEAU, 2006, p. 61).

Este trabajo ha sido escrito entonces bajo el supuesto orientador de que de la historia de un grupo literario llamado: El Techo de la Ballena y la poesía de un escritor de ese colectivo: Caupolicán Ovalles, puede reconstruirse en una estructura narrativa y reflexiva de cuatro bloques que se articulan entre sí por efecto del tranquilo fluir del relato de un pasado en el que se encuentran las sombras de una realidad que todo el mundo parece haber olvidado. En ese caso, el trabajo que nos hemos trazado fue el de unir todos los fragmentos dispersos de esos hechos que yacían en las sombras, y agregarles un poco de legibilidad, mediante la combinación de una serie de datos procedentes de una práctica científica, la historia, y una práctica artística, la escritura (CERTEAU, 2006, p. 69).

La poesía de Caupolicán conformaría la estructura indivisible de un cuerpo que incesantemente sigue buscando su lugar. Por eso es que pensamos que este trabajo debía dividirse en cuatro grandes partes y una conclusión. Esos capítulos por supuesto, cuentan con sus respectivas subdivisiones, los fragmentos de un pasado que se remite a los años 60, que se produjo en una nación llamada Venezuela y se desarrolló en un ambiente cultural y literario profundamente convulsionado por el surgimiento de un grupo llamado El Techo de la Ballena, que tuvo a Caupolicán Ovalles como fundador y uno de sus principales protagonistas.

El capítulo I de este trabajo está dedicado a la historiografía de la literatura. Retomando los principios fundamentales de la teoría de la historia contemporánea y de la historia de la literatura, lo que pretendemos plantear es que estas áreas del conocimiento humanos son dos disciplinas de las ciencias humanas, que así como están vinculadas a las cuestiones teóricas y metodológicas del conocimiento histórico, también son producto de los misterios de la imaginación ficcional. Más que una narrativa de hechos, la primera sección del cuerpo del estudio, es una reflexión sobre lo que sería un estudio de naturaleza histórica y literaria como éste. Se fundamenta en los planteamientos desarrollados por un serie de teóricos de la historia, y también de la historia de la literatura, que han estado ligados a estas áreas de las ciencias

humanas durante mucho tiempo, y han dedicado parte de ese tiempo a pensar en cómo se hace la historia, por qué se escribe, para qué sirve y qué debería decirnos. El sentido de esta revisión se basaría en el hecho de que tanto los estudios historiográficos generales como la historia de la literatura han experimentado en el último siglo una serie de cambios y renovaciones conceptuales y metodológicas sin precedentes.

El capítulo II fue escrito con la intención de desarrollar una teoría y a su vez una breve crónica de la repercusión que tuvo el concepto y el fenómeno de las vanguardias, postvanguardias y neovanguardias, en la eclosión inimaginada de las vanguardias literarias de América Latina. Cuyo desarrollo, abarca un período de la historia de la literatura latinoamericana del siglo XX, que va desde la década del veinte, con el surgimiento de las primeras vanguardias históricas de los años 20, hasta las renovaciones políticas de las neovanguardias de los 60, en cuyo cuerpo fragmentado podría incluirse la iniciativa de renovación experimental impulsada por El Techo de la Ballena.

El tercer capítulo se enfoca en la historia de El Techo de la Ballena (1961-1967). Ese pequeño fragmento del cuerpo histórico de las vanguardias artísticas y literarias del siglo XX, delimitado por un marco de referencias culturales y estéticas globales, que definieron una serie acciones, obras, textos, poemas y manifiestos literarios, fundamentados en una situación, una necesidad expresiva, una iniciativa generacional y una poética determinada por una problemática y un contexto histórico de carácter nacional muy particular. Este capítulo está desarrollado bajo el supuesto de que El Techo de la Ballena solamente pudo surgir en el contexto de una literatura, una lengua, un estilo y un *swing* típicamente venezolano. La multiplicidad de estas determinaciones sociohistóricas fue lo que convirtió al movimiento, en un objeto evanescente, que todavía se diluye en el cosmos inasible de una literatura continental inabarcable, plagada de matices y de olvidos. En este capítulo se trata de aprehender este cuerpo huidizo y darle forma a sus vestigios, creando un relato que pretendemos se parezca mucho a un relato histórico. Lo que se procura narrando la historia de su tiempo, es reproducir simulacro, un acercamiento, que le de un sentido provisional a su breve historia, que dote de legibilidad su memoria y nos devuelva su legado literario y artístico en cuerpo presente.

En el capítulo IV, se analiza la utilización del lenguaje, la temática, la estructura discursiva, la simbología poética y el contexto socio-literario de la poesía de Caupolicán Ovalles que fue escrita en los días de El Techo de Ballena. El estudio se concentrará en tres títulos en particular: *¿Duerme usted señor presidente?* (1962) y *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias el Globo* (1967) y *Copa de Huesos, profanaciones* (1972). La selección de estas tres obras responde a nuestra intención de analizar la poesía de este autor, a partir de algunas teorizaciones que gravitan en torno a los principios estéticos de las vanguardias, y a las tentativas de renovación de un autor muy importante para entender las raíces temáticas de toda la literatura latinoamericana contemporánea.

Este texto de carácter histórico-literario, se fue deshojando como un relato que surgió de la tentativa de “dar cuerpo” al fragmento de tiempo en el que se escribió la obra de Caupolicán Ovalles. En realidad, lo que se buscó reproducir fue la historia de un movimiento literario que fue echado a un lado por la historia de la literatura y tuvo que esperar mucho tiempo para ser recuperado. Refigurar su crónica, usando los “rastros”, fragmentos, residuos, huellas, archivos y documentos que dejaron publicados los miembros de este movimiento, fue la empresa que me he planteado llevar a cabo con la investigación. De esta forma lo que se pretende es hacer un sencillo y sentido homenaje a la historia cultural de un país llamado Venezuela, a un grupo literario conocido con el nombre de: El Techo de la Ballena y a la poesía de un autor poco conocido en el contexto de las antologías de la poesía latinoamericana del siglo XX, que se llamó: Caupolicán Ovalles.

I. SOBRE LA PERSPECTIVA HISTÓRICA-LITERARIA DEL ESTUDIO

Este trabajo es el resultado de varios años de lectura y una serie de reflexiones sobre la historia de la literatura de mi país. Es una investigación que está basada en las siguientes preguntas: ¿Cómo debería hacerse una historia de la literatura venezolana que se acerque a los hechos más significativos de su historia sin desdibujarlos, cómo podría hacerse un estudio sobre la historia de la poesía moderna escrita en Venezuela que no repitiera la fórmula y los argumentos de lo que ya ha sido escrito previamente? Es por esa razón que no aspira a ser un estudio definitivamente erudito acerca del movimiento posvanguardista impulsado por el grupo: El Techo de la Ballena (1961-1967) sino un acercamiento a la historia de su poesía y las tentativas estéticas que impulsaron su tentativa de transformar y modernizar la literatura venezolana. Este sería un ensayo historiográfico desarrollado a partir de la relectura de los testimonios que dejaron los miembros del grupo, de la valoración de los acercamientos que escribieron los pocos críticos que notaron la existencia del grupo, de la revisión exhaustiva de los borradores de la revista que publicaron: *Rayado sobre el Techo*, y de la refiguración de la trayectoria literaria de uno de sus integrantes más destacados, el poeta Caupolicán Ovalles.

Este sería entonces un estudio dedicado a la historia de la literatura que ha sido escrito desde un punto de vista crítico e historiográfico contemporáneo. ¿Qué significa eso?: en principio, que no solo está basado en las huellas, las fuentes y los discursos vinculados a un pasado, un periodo, un autor y un movimiento determinado, sino también a todas aquellas manifestaciones, representaciones y concepciones de las vanguardias poéticas vinculadas con su propia historicidad. Lo primero que nos exige la historiografía contemporánea es desarrollar una reflexión sobre la escritura de la historia de la literatura en función a las tendencias de los estudios históricos contemporáneos. Lo primero que nos propone es identificarnos con una manera de entender qué es la historia, cómo se escribe y para qué nos sirve en este nuevo milenio.

En principio este es un estudio de naturaleza historiográfica de largo aliento que aborda las dos dimensiones del fenómeno de las vanguardias de los años 60, la histórica, porque forma parte de la historia de las historias de la literatura, y la literaria, porque toma en consideración, sometido a las aspiraciones estéticas del momento y

a la legitimidad, la fragilidad y la relatividad de los juicios literarios. Otro de los aspectos que se toma en cuenta es el que corresponde al pensamiento histórico que ha sido seleccionado para establecer el punto de vista desde el cual se escribe el estudio, la tradición y el enfoque historiográfico del que proviene el criterio elegido.

Aparte de eso, este trabajo ha sido concebido pensando en que una historia de la literatura puede ser definida como un texto crítico, en el que se combinan cierta cantidad de datos y conceptos teóricos, dispuestos para explicar esos datos, con una cierta cantidad de memoria, en una misma estructura narrativa, para hacer un texto de un profundo contenido factual, poético, imaginario, histórico y ficcional, que cumpla la función comunicativa, de representar el conjunto de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en el pasado.

Desde la publicación de un libro titulado: *Regímenes de Historicidad, presentismo y experiencias del tiempo*, autores como Francois Hartog, han venido llamando a su manera de entender la historia: “El nuevo régimen de la historicidad” (HARTOG, 2003, p 14). El cual, responde a una tradición historiográfica que si se resume en pocas palabras, consistiría en la tentativa de hallar una manera de relacionar las versiones del pasado y el presente en una sola mirada, o de por lo menos, componer un texto narrativo histórico, en el que se pueda recordar tanto la trayectoria política de los grandes monarcas, como también las pequeñas hazañas de la gente que vive en las casas y pasa por el mundo sin pena ni gloria, cubierta por el velo del anonimato.

Esto criterio historiográfico estaría basado en la idea de que si se tiene la potestad de contar la historia de las vanguardias literarias y artísticas latinoamericanas fundacionales, también se pueden abordar, con el mismo principio de reconocimiento y legitimación, los fenómenos, movimientos y grupos, equivalentes pero menos conocidos y legitimados por la crítica, que surgieron a lo largo del siglo XX en otros países y latitudes menos visibles del continente. Este criterio que estamos asumiendo como base fundamental de este trabajo, defiende la validez de los secundario y lo periférico. Así que si es legítimo estudiar con rigor crítico e historiográfico el Modernismo Brasileiro, al Creacionismo chileno o el *Estridentismo* mexicano, el Concretismo y el Surrealismo, también deberían revisarse, con la ayuda de los mismos equipamientos teóricos, los aportes y las respectivas poéticas de movimientos

marginales y poco conocidos a nivel internacional como el Nadaísmo colombiano y El Techo de la Ballena venezolano. Esa es la tentativa de este estudio.

En *el nuevo régimen de la historicidad* se asume que no solo es importante estudiar la vida y la obra de los héroes y los poetas que ocupan el espacio alegórico donde se fijan las estatuas que se levantan en las plazas de las grandes ciudades, sino también la microhistoria de los soldados y los poetas menores, que casi nadie recuerda ni ha sabido valorar en su justa medida. Esta modalidad de los estudios historiográficos, con los que se podría identificar este trabajo, que en principio parte del objetivo general de concentrarse en lo particular y luego incorporar, en el campo de la historia los nombres y las obras de los olvidados.

La investigación se concibió sabiendo que hay ocasiones en que la memoria de alguien que ya había sido olvidado debe rescatarse. Esta manera de estudiar la historia de los hechos y las obras poco recordadas, se escribe sabiendo que así como de un momento a otro cambian las palabras, también cambian las interpretaciones, las mentalidades y el orden del mundo. Y ese momento hay que aprovecharlo para ensanchar los márgenes de la historia. En la concepción tradicional de la historia se asumía que un texto histórico debía consistir en una simple y detallada narración de los hechos y las fechas en los que estos ocurrieron. Luego la historia comenzó a interesarse por el análisis de las estructuras sociales, políticas, económicas, ideológicas y culturales que generaron el desarrollo de esos hechos.

Desde el paradigma tradicional de la historia se defendía a capa y espada el principio de que la historia debía basar su investigación en documentos, objetos, ruinas y hallazgos concretos, en una supuesta materialidad confirmada de los hechos. La nueva historia cuestionó este criterio tan limitado, asumiendo el principio de que todo lo humano tiene una historia, lo único que se necesita es indagar un poco y descubrir cómo escribirla. Eso implicó que el lugar de esos grandes acontecimientos de la historia, fuera ocupado por los hechos olvidados, la memoria de las minorías y la versión de los acontecimientos que callaron. Veamos cómo explica de qué se trata esta perspectiva sobre eso que Francois Hartog (2003) llama *el nuevo régimen de la historia*:

El uso que propongo puede ser a veces amplio, otras restringido: macro o microhistórico. Puede ser un artefacto para aclarar la biografía de un personaje

histórico (como Napoleón, atrapado entre el régimen moderno, traído por la Revolución y el régimen antiguo, simbolizado por la elección del imperio y el matrimonio con Marie-Louise) o la de un hombre ordinario; con él que se puede atravesar una gran obra (literaria o no), como las Memorias de ultratumba, de Chateaubriand (donde se presenta como ese nadador que se sumerge entre dos riberas del río del tiempo); se puede cuestionar la arquitectura de una ciudad, ayer y ahora, o aún más comparar las grandes escansiones de las relaciones del tiempo de diferentes sociedades, cercanas o lejanas. Y, cada vez, por la atención muy particular dada a los momentos de crisis del tiempo y a sus expresiones, se propone hacer surgir más inteligibilidad. (HARTOG, 2003, p. 17)

Es por eso que el relato y la versión de los hechos pasados que están implícitos en la historia con mayúscula, es siempre una construcción problemática e incompleta, caprichosa, arbitraria, soslayada, de aquello que ha dejado de existir pero que dejó sus huellas indelebles en algunos documentos escritos y en la memoria de la gente. La historia es un área del conocimiento difícil de estudiar, abarcar y entender en su exacta dimensión porque depende del factor humano para hacerle justicia al pasado, es decir, está supeditada al criterio de ese intermediario de conciencia ambigua que es el hombre, y porque al ser una construcción narrativa, hecha a partir de la revisión de esos rastros dispersos, testimonios y documentos entrecruzados, controlados y comparados que han quedado del pasado, requiere de un criterio de selección justo y desprejuiciado.

El historiador cumple con el papel de recolectar y seleccionar los pedazos del pasado que quedaron dispersos en el presente, para tratar de reconstituir la trama de lo que pudo pasar, y de integrar en el texto escrito, todos esos supuestos hechos que acontecieron en el pasado y quedaron gravitando en la zona oscura del cosmos del tiempo. La historia es, en este sentido, una operación intelectual documentada, imaginativa y laica, que se identifica precisamente por su discursividad heterogénea. Es una instancia del conocimiento humano y una forma narrativa, hecha a fuerza de mucho dato y escritura, que está constantemente dándonos luces sobre el pasado y reconstituyendo su significado, en función a un presente continuo; en el que se asume que el pasado no existe hasta que es rescatado desde la continuidad del presente por el historiador.

Según el mencionado Francois Hartog (2003) a lo largo de todo el siglo XIX y parte del XX, las historias del asunto que fuera, entre las que cabe destacar por razones obvias, las historias de la literatura, se escribían apelando a una preceptiva de criterios que se reducían a la verificación de los más importantes hitos, periodos,

estilos y movimientos. Durante esa etapa de la historiografía literaria, los grandes acontecimientos eran los únicos asuntos dignos de ser estudiados.

En esa etapa de los estudios historiográficos, los archivos documentales eran considerados los contenedores legítimos del conocimiento que se debía tener sobre los hechos pasados. Procesos equivalentes a la Revolución Francesa, la Independencia de las naciones latinoamericanas, la República española, el Romanticismo, el Barroco y las Vanguardias estéticas y literarias del siglo XX, por nombrar algunos, eran los típicos procesos a los que se avocaban los historiadores. De ellos surgió un conocimiento histórico general que dejaba por fuera las singularidades, las diferencias, las excepciones, las irregularidades y la vida cotidiana de los pequeños seres. Esos eran los hitos de la historia que se estudiaban una y otra vez porque simbolizaban los asuntos centrales y ejemplares del pasado.

Luego, ya entrado el siglo XX, se produjo un cambio en la concepción de la naturaleza misma del trabajo del historiador. Los historiadores que fueron considerados durante mucho tiempo los depositarios de la memoria comunitaria, con la transformación que se inició en el contexto de la historiografía contemporánea, fueron perdiendo el monopolio de la interpretación del pasado. Se demostró con demasiada contundencia, que su visión de los hechos, distaba mucho de ser libre y autónoma. Es por eso que a veces parecía al instrumento visible del ejercicio del poder. En ese contexto, el historiador cumplía con el rol del escribano que contaba la historia de los vencedores, nunca la de los vencidos. De esa manera, se garantizaba la continuidad de una visión de la reconstrucción de los hechos, de acuerdo a ciertos criterios de interés político y la legitimidad de ciertos grupos sociales de enorme influencia social y política.

Peter Burke (1996) explica que a mediados del siglo XX se llegó al extremo de hacer de la historia un saber tan distante de lo humano, que algunos historiadores no solo se concentraban específicamente en ciertos asuntos de carácter general, sino que llegaron al colmo de escribir una historia sin personas, carente de vida, despersonalizada; una historia que no sólo estaba dedicada a las grandes tendencias de los periodos literarios, artísticos, económicos y sociales, sino que también estaban repletas de datos y estadísticas que se enfocaban en deshumanizar el saber, presentando la fotografía de una multitud sin rostro.

En un trabajo titulado: *Formas de hacer historia* (1996) Burke cuenta que esta tendencia se mantuvo vigente hasta que los historiadores se dieron cuenta de que no era suficiente estudiar la historia sólo a partir de los grandes acontecimientos y personalidades, sino que había que retratar a los individuos de otras latitudes sociales y rescatar de sus anécdotas, la historia de los pequeños acontecimientos; para reconstruir un relato que se concentrara en lo singular, lo periférico, lo local, lo anodino, lo específico, lo derogado, es decir, lo que estuvo hasta ese momento condenado al margen y representaba esa singularidad de la cultura humana que subyace bajo el anonimato de las minorías y los olvidados.

El único material de trabajo legítimo del que disponían los historiadores hasta entrado el siglo XX eran los archivos, es decir, todo aquel material historiográfico que ya había sido escrito y legitimado previamente por las instituciones académicas hegemónicas. En ese campo cultural, la historia era considerada como aquella ciencia que le daba al hombre la posibilidad de contar la versión incuestionable de los hechos pasados. Es decir, lo que en realidad había pasado; como si eso fuese posible y sin tomar en cuenta que los hechos del pasado nunca podrán ser completamente comprendidos y recuperados a través del lenguaje, porque entre los historiadores y ellos, siempre habrá una brecha infranqueable.

De acuerdo a lo que explica Hartog (2003) en su libro, la historia comenzaba en ese punto donde terminaba la memoria y no existía la menor posibilidad de cuestionar ese principio. En ese momento no era tan obvio que la historia no sólo se apoya, sino que también nace, o más bien se desprende de la memoria. Es por eso que “La historia debía comenzar ahí donde la memoria se detenía: en los archivos escritos” (HARTOG, 2003, p. 149).

Este criterio explica por qué hasta mediados del siglo pasado, la historia fue el instrumento formador y regulador de la conciencia cívica y nacional de los estados nacionales del mundo moderno. No solamente fue eso, sino que también se constituyó como la disciplina rectora de la educación. Ejerciendo esta función canónica de máquina generadora de la conciencia colectiva, la historia consiguió excluir a la memoria de sus dominios y limitar su ámbito de influencia al seno familiar.

Hay argumentos expuestos por la misma historia que explican las razones de este viraje que en principio acaba con la visión tradicional que jerarquiza la importancia de los hechos históricos y arbitrariamente los clasifica en centrales y periféricos, en el todo y la parte, lo prescindible y lo imprescindible. Burke (1996) explica además que en el esquema tradicional de la historia solo se tomaban como objeto de estudio los grandes acontecimientos de los hechos humanos, las biografías de los hombres ilustres más célebres, la revisión de las obras fundamentales y las estadísticas generales de los principales periodos de la historia.

Los llamados nuevos historiadores fueron los que precisamente comenzaron a interesarse precisamente por la historia que surgía del testimonio de la gente corriente, de la anécdota de los pequeños movimientos literarios, de las entrevistas a los testigos, de los diarios, de las memorias, de los géneros del discurso de la cultura popular, de los autores menores, poco citados por lo menos; de los libros olvidados y las mentalidades que giraban en torno a todo ese material descartable.

Probablemente haya pasado que los historiadores entendieran que esas fuentes del conocimiento no eran mercancía de segunda mano, que en verdad era importante revisarla cuidadosamente. En realidad no lo puedo determinar, sin embargo tal reconsideración de las jerarquías, las fuentes y los objetos de estudios, motivó a que se ampliara el repertorio de temas y asuntos dignos de ser estudiados por la historia. La consecuencia visible de todo ese cambio de perspectiva fue que los historiadores: “desviarán su atención de los grandes libros o las grandes ideas -el equivalente a los grandes hombres-, y la dirigirán a la historia de las mentalidades colectivas o a la de los discursos o lenguajes” (BURKE, 1996, p. 17).

De acuerdo a lo que explica Burke (1996) en su texto sobre los fundamentos de *la nueva historia*, el paradigma de lo que él llama la historia tradicional, exigía que la historia siempre debía ser objetiva, y por esa razón la tarea del historiador iba a consistir en ofrecerle al lector, no una versión de los hechos, sino la verdadera y única historia de los hechos, esa que expusiera los acontecimientos tal y cómo en realidad ocurrieron. La Nueva Historia plantea simplemente en contraposición a esta osada expectativa, que la historia no puede escribirse desde un punto de vista objetivo, porque está escrita por seres humanos, y que lo que leemos cuando repasamos las páginas de una historia del siglo XX, o una historia de la literatura brasileña,

anglosajona, o venezolana contemporánea, es una narración sobre una serie de acontecimientos que ha elegido un hombre, de acuerdo a su criterio y subjetividad, para ordenarlos coherentemente. El historiador puede confesar su punto de vista a los lectores al principio del libro y también puede tratar de presentar los puntos de vista que son diferentes al suyo; puede y debe hacer todo eso, pero lo que no va poder es ser objetivo. Es por eso que Burke termina esta reflexión señalando:

En la actualidad este ideal de ser objetivo se considera, en general, quimérico. Por más decididamente que luchemos por evitar los prejuicios asociados al color, el credo, la clase social o el sexo, no podemos evitar mirar al pasado desde una perspectiva particular. El relativismo cultural se aplica, como es obvio, tanto a la historiografía misma como a lo que se denominan sus objetos. Nuestras mentes no reflejan la realidad de manera directa. Percibimos el mundo sólo a través de una red de convenciones, esquemas y estereotipos, red que varía de una cultura a otra, En tal situación, nuestra comprensión de los conflictos se ve aumentada por la presentación de puntos de vista opuestos, más que por el intento de expresar un acuerdo. (BURKE, 1996, p. 18)

Esto significa en pocas palabras que lo primero que un historiador debería saber, antes de comenzar cualquier proyecto de investigación, es que nunca va a poder alcanzar toda la verdad. La escritura de un texto historiográfico puede ser entendida como una manera de aspirar a esa verdad, pero la verdad completa nunca se podrá obtener. En este sentido, la verdad, para el historiador, es como un oasis deseado, un espejismo, que nunca se alcanza, pero al que tienen que dirigirse todos sus esfuerzos, con la intención de, al menos, estar lo más cerca posible de la verdad. Ya Marc Bloch decía de la siguiente manera algo parecido en su libro:

Los hechos humanos son, por esencia, fenómenos muy delicados y muchos de ellos escapan a la medición matemática. Para traducirlos bien, y por lo tanto para penetrar bien en ellos (porque ¿acaso es posible comprender perfectamente lo que no se sabe decir?), se necesita una gran finura de lenguaje, un color justo en el tono verbal. Ahí donde resulta imposible calcular, se impone sugerir. (BLOCH, 2001, p. 55)

Autores como Walter Benjamin fueron los que desde las afueras de los estudios historiográficos, por primera vez hicieron de la rememoración uno de los conceptos centrales de la historia. En un texto escrito el año de su muerte, en 1940, que fue publicado después de su fallecimiento, específicamente en 1942, con el título de: *Sobre el concepto de historia* (2008), este autor plantea que para que la historia no se siga escribiendo de acuerdo a la autista repetición de la fórmula de los grandes hechos, debería fundamentarse en los cimientos oscuros de la memoria. Es por eso que al comienzo de su escrito nos dice: “Articular históricamente el pasado no significa

conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro.” (BENJAMIN, 2008, p. 35).

Desde el resplandor de ese instante de peligro, Benjamin (2008) nos invita a volver al principio de los hechos olvidados, rescatando la vieja relación que había entre el hombre y la memoria. Entiende que solo si repensamos la Historia y le hacemos una fuerte crítica, podremos usarla como aliado para hacerle frente a los problemas de nuestro tiempo y del futuro de la humanidad. Para Benjamin la modernidad es un proceso epocal emancipatorio que supone la liberación de la razón, y por tanto de la historia, del pesado tutelaje de los principios teológicos.

La idea fundamental de su tesis sobre el concepto de la Historia, es en realidad un alegato a favor de la memoria; que en su caso es entendida, no como añoranza personal del pasado, incapaz de proporcionar un conocimiento general sobre éste, sino como la categoría fundamental para pensar en nuestro tiempo. En su texto está muy claro que la memoria puede decir más verdad que la historia; porque la historia solo reconstruye su relato en función a la versión del vencedor, mientras que la memoria puede ser la expresión de la compleja realidad de los vencedores y los vencidos.

En su tesis sobre el concepto de la Historia (2008) subyace la idea de la reivindicación de la memoria de los perdedores, de los fracasados, de las víctimas, de los otros y de los que yacen sumidos en la zona del olvido. Ese sería el principio que encarna la esperanza mesiánica que anida en su propuesta, basada en la potencialidad que subyace de manera velada en la idea de repensar la función ética de la historia, teniendo en cuenta el deber de la memoria. Ese deber consistiría en la necesidad de dejarse interpelar por el sufrimiento de los otros. Esto, según Benjamin (2008) es lo que daría origen a nuevas éticas, a nuevas políticas, a nuevas formas artísticas y a nuevas propuestas estéticas que serían aprovechadas por los hombres del futuro para no repetir interminablemente los mismos errores del pasado.

Eso explica por qué los planteamientos desarrollados en su texto *Sobre el concepto de Historia* (2008) se centran en la importancia de la memoria; la cual es en primer lugar, una instancia hermenéutica, que resguarda y a su vez tiene la potencialidad de hacer visible lo que ni la historia tradicional, ni la razón, ni la moral,

ni la religión, habían podido tomar en cuenta. Eso que todavía no se había podido rescatar era la historia de las víctimas, de los vencidos, de los olvidados, de los pocos, de las minorías y de los invisibilizados. La visibilidad de ese pasado de las periferias, de esa dimensión de las pequeñas cosas, grupos, movimientos, autores menores, personas subestimadas, creadores olvidados y momentos excluidos, es en lo que comenzó a fijarse el historiador que se identificó con el ideal de la propuesta de la memoria benjaminiana. Por tal razón este autor señala lo siguiente:

El cronista que hace la relación de los acontecimientos sin distinguir entre los grandes y los pequeños responde con ello a la verdad de que nada de lo que tuvo lugar alguna vez debe darse por perdido para la historia. Aunque, por supuesto, sólo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado. Lo que quiere decir: sólo a la humanidad redimida se le ha vuelto citable su pasado en cada uno de sus momentos. (BENJAMIN, 2008, p. 37)

Otro de los elementos en los que se enfoca la propuesta de Benjamín es la del olvido, porque parte de la memoria es olvido, y por esa razón es frágil y también huidiza. En ese sentido memoria y olvido son las dos caras de una misma moneda. Para él, las preguntas que el historiador debería hacerse, no se dirigen precisamente hacia lo que aconteció sino en dirección a aquello que en verdad pasó y luego fue olvidado por determinadas razones. La memoria debería proporcionarle al historiador el conocimiento necesario para revelar eso que se desvaneció en la memoria, señalar las razones de esa omisión involuntaria y considerar las consecuencias que generó. El interés del historiador debería enfocarse entonces, en recuperar aquello que quedó tirado en la cuneta de la "Historia" y que corre el riesgo de desaparecer de nuevo.

La imagen verdadera del pasado pasa de largo velozmente. El pasado sólo es atrapable como la imagen que refulge, para nunca más volver, en el instante en que se vuelve reconocible. "La verdad no se nos escapará": esta frase que proviene de Gottfried Keller indica el punto exacto, dentro de la imagen de la historia del historicismo, donde le atina el golpe del materialismo histórico. Porque la imagen verdadera del pasado es una imagen que amenaza con desaparecer. (BENJAMIN, 2008, p. 39)

Benjamin (2008) siempre discrepó de esa idea de que el conocimiento riguroso del pasado solo podía encontrarse en los libros de historia y en los archivos de los que se valía esta disciplina para reconstruir los hechos del pasado. Estaba muy lejos de considerar a la memoria como una especie de vivencia subjetiva, personal y apolítica de poca trascendencia. Pensaba que eso era precisamente lo que querían hacernos creer los historiadores, que para conocer la historia había que rechazar la memoria, es decir, aquello que no estaba escrito. Es por eso que escribió sus 18 tesis,

asumiendo que la memoria a veces puede decirnos mucho más que la historia, porque la historia en muchas ocasiones ha apelado al olvido para presentarse como un relato homogéneo, coherente, ordenado, lógico, vertebrado, ejemplar y sin contradicciones de la vida humana.

La novena tesis de su texto nos dice que el historiador debería considerar que la historia no solamente es un relato de glorias y proezas sino también el espejo de un paisaje de ruinas, desgracias, escombros y cadáveres, que si se olvidan, podrían fácilmente ser confundidas con las evidencias de un progreso continuo inexistente. Para Benjamin la historia debía simbolizar una manera de reparar lo irreparable. Veamos cómo desarrolla su crítica a esa historia que sólo se basa en el avance irrevocable de progreso:

Hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel, al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su rostro está vuelto hacia el pasado. En lo que para nosotros aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido. Pero un huracán sopla desde el paraíso y se arremolina en sus alas, y es tan fuerte que el ángel ya no puede plegarlas. Este huracán lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al cual vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso. (BENJAMIN, 2008. p. 46)

Los historiadores, o los cronistas del presente tienen el deber de redimir todos aquellos elementos del pasado que, en alguna forma, fueron pasados por alto, y dejaron una huella indeleble que todavía subsiste y puede reconocerse en la contemporaneidad. Después de la muerte de Benjamin, las certezas de la Historia comenzaron a desvanecerse y a transformarse en una enorme interrogación. La historia empezó a hacerse la siguiente pregunta: ¿Qué fue lo que olvidamos y todavía nos llama desde el pasado?

La respuesta no era otra que la de asumir que la historia es un género del discurso que surge de la interacción entre lo que se encuentra bajo el control humano y lo que está fuera del control de lo humano, lo que está en los documentos históricos y fuera de los documentos históricos, lo que nos enorgullece y lo que nos avergüenza, lo que recordamos con fechas y datos, y también lo que olvidamos, lo que fue develado y lo que fue enterrado, lo que fue registrado y lo que fue borrado, lo que fue

abierto y lo que fue clausurado, lo que dijeron los vencidos y lo que callaron los derrotados.

Hayden White (1992), publicó por primera vez un texto en el año 73 con el título de: *Metahistoria*, desarrolla una propuesta que pone en entredicho algunos de los principios y afirmaciones que durante algunas décadas apuntalaban las bases de los estudios historiográficos del siglo XX. En esta investigación se cuestionan algunas certezas que parecían inobjetable. La primera, es aquella de que la historia es una ciencia, y la segunda, que su discurso no se basa únicamente en los hechos, sino en algunos aspectos, de índole interpretativo, que tienen que ver con la ficción y con la subjetividad personalísima del historiador.

En la *Metahistoria* (1992) White se toma la libertad de proponer, que entre la historia y la ficción no existe una oposición total ni absoluta, ya que es imposible hacer una reconstrucción de pasado fidedigna y coherente sin el necesario aprovechamiento de la subjetividad, es decir, el punto de vista personal, y lo que es aún más radical, de la imaginación. En el prefacio del libro antes mencionado, plantea que la obra histórica es una estructura verbal en forma de prosa narrativa que se vale tanto de la revisión de los materiales que confirman los hechos, como de las fuentes intuitivas del conocimiento con las que se entabla un diálogo con el pasado a partir de la potencia subjetiva de la imaginación.

Hay circunstancias y hechos que no se pueden confirmar, suponer, o al menos imaginar. Esto significa que un texto de naturaleza histórica, pongamos por caso de una historia de la literatura, es el resultado de la combinación de una cantidad de datos determinados, sobre una época, un evento, un suceso, una situación y una biografía que se relaciona con una serie conceptos teóricos que se usan para explicar esos datos, y una estructura narrativa imaginaria que le sirve al narrador-historiador para relacionar las ideas y los acontecimientos, y presentarlos de manera lógica, interesante, verosímil y coherente. Veamos en que se basa su propuesta:

Las historias (y también las filosofías de la historia) combinan cierta cantidad de "datos", conceptos teóricos para "explicar" esos datos, y una estructura narrativa para presentarlos como la representación de conjuntos de acontecimientos que supuestamente ocurrieron en tiempos pasados. Yo sostengo que además tienen un contenido estructural profundo, qué es en general de naturaleza poética, y lingüística de manera específica, y que sirve como paradigma pre-críticamente aceptado de lo que debe ser una interpretación de especie "histórica". Este

paradigma funciona como elemento "metahistórico" en todas las obras históricas de alcance mayor que la monografía o el informe de archivo. (WHITE, 1992, p. 10)

White (1992) asegura en su libro que la base de sustentación de esa entremezcla de elementos ficcionales, es de naturaleza poética y tiene un fuerte componente imaginativo. Para este historiador, esta especie de esencia constitutiva, está presente y funciona de la misma manera en todas las narrativas históricas. Por tanto, no sería errado aceptar con base a este planteamiento, que toda historia de la literatura es por principio un relato que a diferencia de las ficciones literarias está conformado por una serie de hechos factuales, que existen fuera de la conciencia del escritor, y que se relacionan entre sí y se acoplan en un relato coherente por el influjo de la imaginación.

Los hechos procedentes de las ficciones literarias son producto de una invención, en cambio los hechos narrados en los textos históricos proceden de la confirmación que deriva de la revisión rigurosa de los documentos. El historiador es una especie de narrador que le da orden al caos de los hechos ya constituidos y confirmados, por medio de la construcción arquitectónica y armónica de una narración. Ese orden es verosímil y coherente gracias a la subjetividad del escritor. Es ahí donde estriba la naturaleza literaria del texto histórico.

White (1992) parte del hecho de que no existe la fuente primaria de la genealogía de los hechos. En vista de esta certeza asume que los documentos y fuentes que son usados por el historiador para analizar el pasado, literario, cultural, político o bélico, de una sociedad determinada, son producto de una interpretación, de una lectura en la que intervienen aspectos ideológicos, culturales, políticos y religiosos. Por tanto son la copia certificada de unos hechos que se disolvieron en la trama de tiempo. Son interpretaciones de interpretaciones, de aquellos hechos acaecidos en el pasado que se quiere estudiar. Las fuentes de un escritor, un documento, un testimonio, una entrevista, un reportaje, una nota periodística, una carta, la copia de un texto, nos son más que textos intermedios entre su tiempo y el tiempo de los hechos. Es por esa razón es que debería entenderse que lo que hace un historiador es construir una versión de los hechos, es decir, una narración; que se parece mucho a la verdad y a la mentira, y que tiene algo de factual y de ficcional.

Qué pasó, cómo sucedió, quién lo dijo, son preguntas que carecen de una respuesta definitiva. Por supuesto, es cierto que para explicar el pasado el historiador se basa en registros, testimonios, documentos, cartas y registros. Esos son pruebas de los hechos pero no son los hechos, los hechos siempre estarán perdidos en algún rincón del tiempo, en el fondo de un pozo sin fondo, por eso con toda esta serie de elementos el historiador no hace más que darle forma a un archipiélago de pruebas dispersas, a un rompecabezas de elementos diversos y de fragmentos históricos, que se encajan, combinan y se interrelacionan por la imaginación y la argumentación discursiva de la narrativa histórica. Veamos en qué consiste ese recurso asociado a la poética planteada por Hyden White en su texto:

Además del nivel de conceptualización con que el historiador trama en su relato narrativo lo que sucedió, hay otro nivel en el cual puede tratar de explicar el sentido de todo eso o qué significa todo eso. En este nivel puedo discernir una operación que llamo "argumentación formal, explícita o discursiva". (WHITE, 1992, p. 22)

En otro trabajo titulado *El texto histórico como artefacto literario* (2003), explica que la narrativa histórica no reproduce lo real, sólo lo recrea, lo reconstruye y así procura hacerlo más real. Por eso es, a fin de cuentas, un género del discurso que tiene algo de ciencia y algo de ficción. Por esa razón es que White considera a toda la historiografía como forma de escritura que surge a partir de una realizada. Lo que trata de explicar en su texto es que la historia no es una ciencia sino un tipo de discurso; que manejan aquellas personas que se dedican a la investigación histórica, independientemente de cuál sea su modalidad. En el caso nuestro, esa investigación histórica sería de naturaleza literaria.

El planteamiento de White (2003) nos hace pensar que la distinción que Michel Foucault hace entre los discursos de las ciencias y artes en su texto: *El orden del discurso* (2005) resulta sumamente útil para entender que la historia no es una ciencia o un arte: una modalidad de la literatura o un género ficcional, sino un tipo de discurso que deriva de la voluntad del saber y que se ha desarrollado a la par de ciertas disciplinas y profesiones como la sociología y el psicoanálisis, que a pesar de que no son una ciencia, ni tampoco un arte, podrían ser consideradas un discurso caracterizado por un marcado tono literario.

Recordemos que para autores como Foucault (2005) la rigidez de los sistemas de delimitación del discurso, que ponen de un lado las ciencias y del otro las artes,

son fruto de ciertos procedimientos de control que se establecen desde las instituciones que ordenan las formas del discurso de acuerdo a un criterio de exclusión y de control, basados en ciertos procedimientos y principios de clasificación, ordenación, y distribución, que poco o nada tienen que ver con cómo es la dimensión real, mutable, y azarosa del discurso (FOUCAULT, 2005, p. 25).

Para White (2003), el proyecto disciplinario de convertir a la historia en una ciencia, es decir, en una disciplina con sus límites, su retórica y su metodología bien definida, terminó siendo un absoluto fracaso, porque se transformó en un conjunto de diversas disciplinas que hablan acerca del pasado y de la relación de ese pasado con los hombres. Marx escribió su propia historia social de la economía pero nunca fue considerado un historiador profesional, Nietzsche hizo la suya a su manera y Benedetto Croce escribió la del siglo XIX sin un doctorado en historia, es decir sin haberse especializado en la disciplina. El proyecto fracasó, la mayor parte de los textos históricos han sido escritos por magníficos escritores que no eran historiadores profesionales y que trataron a la historia como un discurso, o en su defecto como una forma de escritura. Ninguno de ellos necesitó de la teoría del texto histórico para escribir una historia. Todo lo que hicieron fue dejar que en su discurso fluyera, con total naturalidad, la imaginación histórica. Veamos lo que nos dice al respecto:

El difunto R. G. Collingwood insistía en que el historiador es sobre todo un narrador y consideraba que la sensibilidad histórica se manifiesta en la capacidad de elaborar un relato plausible a partir de un conjunto de hechos que, en su forma no procesada, carecen por completo de sentido. En el esfuerzo por conferir sentido al registro histórico, que es siempre fragmentario e incompleto, los historiadores tienen que hacer uso de los que Collingwood llamó la *imaginación constructiva*. (WHITE, 2003, p. 122)

De lo anteriormente dicho se puede entender que las historias del arte, de la economía o de la literatura, como la que estamos procurando escribir, están compuestas por muchas clases de cosas, datos, testimonios, registros, memoria, estilo e imaginación. Eso las convierte en textos discursivos que se van construyendo con mucho conocimiento e intuición. Lo mismo sucede en una obra de arte en cuyo proceso compositivo, se utilizan objetos de distinta índole, que fueron hallados en diferentes lugares. Lo que quiso indicar White (2003) es que una historia no es un texto científico, en el sentido riguroso del término, sino un discurso heterogéneo y complejo, hecho de muchas clases de elementos culturales y cargado de un determinante sentido literario ¿Esto quiere decir que la historia es una rama de la

ficción? No lo creo, mas dejemos que sea White quien lo explique en el siguiente párrafo.

Se que la mayor parte de los historiadores modernos no quieren ser considerados escritores de literatura, entendiendo la literatura como "ficción". Sé que la mayoría de los historiadores creen que tanto los hechos como los relatos que ellos realizan de estos hechos residen en la historia, o al menos en el registro histórico y no deben ser considerados como "inventados" por el investigador o "construidos" de la nada. Se que la mayoría de los historiadores no quieren ser tomados por "poetas", sino por académicos, y quieren que sus trabajos sean considerados contribuciones a la academia y no al arte. Se todo eso, pero creo que un análisis de los escritos que de hecho produjeron los maestros reconocidos de la historiografía en nuestra tradición contradice el realismo de estas intenciones. Algunos pueden pensar que me equivoco al no considerar las intenciones de los historiadores. Considero que cuando nos ocupamos de la historia, del escrito histórico, son las intenciones del texto las que deberían interesarnos, no las intenciones del escritor. (WHITE, 2003, p. 61)

Eso explica porqué observamos tan a menudo que en el texto histórico se reúnan con tal naturalidad discursos tan diferentes como el de la ciencia, el del arte, el de la literatura o el de la política; condensados en una sola trama narrativa para formar una entidad heteronómica, plausible, verosímil y coherente. Mediante la cual, los historiadores crean una forma de mediación con el pasado. Esa mediación es de la textualidad, la escritura, el relato histórico.

Muchos historiadores creen que cuando escriben lo único que hacen es informar lo que encontraron en los archivos. Esto no es cierto; porque la historia dejó de ser hace mucho tiempo una disciplina contemplativa o en su defecto, meramente constatativa. White (2003) nos dice que lo que en realidad consiguieron los historiadores, en su afán de remontar el camino del pasado y de revivir sus fantasmas, fue generar un enunciado heterogéneo y de naturaleza retórica, narrativa y poética, que aspira a representar la construcción imaginaria del pasado. Antes, el historiador de la literatura sabía qué debía retener y qué no, que se podía dar el lujo de olvidar y que debía recordar. Hoy sabe que ese criterio siempre obedeció a una posición ideológica, por eso, en vez de tratar de esconderla, intenta suprimirla. Antes la historia, era la historia de los grandes momentos, de los grandes movimientos, de los autores clásicos, de los héroes, de los vencedores, hoy, digamos que se democratizó.

¿Qué quiero dar a entender con todo esto? Que este trabajo ha sido escrito porque creo firmemente que si todavía hay algunos fantasmas del pasado vagando por ahí como almas en pena es porque su voz ha sido negada, sus testimonios han sido ocultados y sus historias silenciadas. Estoy convencido de que el compromiso de

la nueva historia es rescatar sus voces, sus obras y su presencia del olvido. Esos muertos no dejarán de ser fantasmas hasta que eso no pase, y estoy seguro de que estarán entre nosotros y no se irán, hasta tanto le hagamos justicia narrando su pasado. Con esto quiero decir que la historia es un tipo de escritura que tiene la finalidad de refigurar el tiempo de esos fantasmas que habitan en la república común del tiempo.

Esta disertación precisamente lo que pretende es rescatar la voz de un poeta que fue pasado por alto y quedó relegado como un fantasma, a pesar de que escribió una obra muy importante para la historia de la poesía latinoamericana del siglo XX. En función a esa tentativa, este trabajo podría ser considerado como una especie de gesto de consolación. Por esta razón, lo que he tratado de hacer sin ambición de redimir nada, es escribir un capítulo de la historia de la poesía venezolana de los años 60, que no aspira a completar ni a aclarar nada, porque se ha hecho sabiendo desde un principio, que el conocimiento que poseo sobre ese pasado no representa su totalidad sino solo una franja. Y por si eso fuera poco, también tengo que admitir, que he escrito todo esto, con la conciencia de que todavía tengo dudas acerca de lo que estoy diciendo, y de que esas dudas nunca podrán ser del todo aclaradas.

Por ese conjunto de razones, he considerado prudente, tomar como fundamento teórico de la perspectiva histórica de esta disertación, las propuestas de aquellos autores que se atrevieron en su momento a postular: que existe una relación de hermandad entre el texto literario y texto histórico, que la historia es un saber poético que logra establecer su plausibilidad y coherencia, mediante el uso de cierta sabiduría literaria, y que el discurso aparentemente lógico de la historia sólo se vuelve posible por la intervención figurativa de la ficción.

Sobre el criterio historiográfico literario

En el campo de la historia de la literatura, que es el que nos compete específicamente en este trabajo de investigación, debemos destacar el nombre de Hans Robert Jauss. Un crítico que en 1967 pronunció en la recién fundada Universidad de Constanza, una conferencia inaugural titulada: *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria* (1987) un texto que fue escrito con la intención de

defender la pertinencia de la historia de la literatura, frente a la eclosión de los estudios literarios estructuralistas y semiológicos que rondaban por doquier y ponían en duda su derecho a existir.

En el texto se hace una crítica al viejo paradigma, cuya última versión fue la positivista, y se desarrolla una propuesta de renovación. Para Jauss el método historicista positivista tenía dos debilidades evidentes. La primera consistía en su tendencia a asumir que la base de análisis del texto literario debía centrarse en las condiciones históricas que rodean la producción de las obras, como si éstas fueran los elementos determinantes, de causa y efecto, de la creación. Esta especie de determinismo desatendía el asunto que era tratado en el propio texto literario y fundaba el análisis en la descripción de los hechos históricos afines a la obra con la falsa ilusión de revelar su sentido originario (JAUSS, 1987, p. 48).

Desde este punto de vista, la historia de la literatura, carecía de proyección semiótica porque se reducía a la repetición de la fórmula asociada al canon legitimado por el sistema literario, y a la simple concatenación cronológica de datos y hechos relacionados con un estilo literario, un movimiento, la biografía o la obra de un autor determinado. Para Jauss era imposible estudiar las literaturas nacionales como sistemas cerrados, pues estas eran consecuencia de la influencia recíproca que se daba entre las obras de diferentes lenguas (JAUSS, 1987, p. 97).

En este texto Jauss (1987) también critica las nuevas tendencias de los estudios literarios, principalmente aquellas que derivaron de las fórmulas del formalismo ruso de los años 30 y el estructuralismo francés de los años 60, tan de moda en el momento en que es escrito este discurso. En ambos planteamientos teóricos, los del formalismo y el estructuralismo, se entendía que el texto literario se podía estudiar como un objeto aislado del mundo, categorizando los elementos presentes en el propio texto y observando las relaciones formales internas que se establecían entre sí; sin necesidad de considerar las relaciones ideológicas, históricas y sociales que estaban asociadas a la presencia e interacción de esos elementos.

En las historias de la literatura derivadas del método historicista positivista, basadas en la simple descripción, enumeración de los hechos y la estadística, no se indaga en la relación que pueda existir entre el texto ficcional y los imaginarios

simbólicos que definen el espíritu de su época. Tampoco se toman en cuenta determinados tipos de obra, llamadas menores, periféricas o marginales, porque se asume *a priori*, que una historia de la literatura debe estar fundada en un criterio totalizante de la interpretación de realidad y la literatura, asumido, legitimado y jerarquizado por el sistema. A este respecto Robert Jauss apunta:

Los tres grandes paradigmas descritos de la ciencia literaria: el clásico humanista, el histórico positivista y el estético formalista se han agotado, siempre, cuando sus métodos de interpretación ya no pudieron realizar con eficacia la actualización del arte pasado y la transformación progresiva del canon de las obras que son traducibles todavía o de nuevo en el presente. (ROBERT JAUSS, 1987, p. 70)

El objetivo de la poética de la recepción fue el de renovar la concepción de los estudios históricos de la literatura a partir de la reubicación del papel del lector en el proceso de la construcción del sentido y la valoración del texto literario. Esa redefinición surge del supuesto de que la historicidad de la literatura reside en los aspectos ligados al sistema cultural de su producción y al impacto que su aparición generó en el contexto ideológico y la mentalidad de su época. Es decir, que de acuerdo a la propuesta de Jauss (1987) la historia de la literatura no es solo una narrativa que resume el devenir de una serie de textos, movimientos y biografías de autores, sino también la historia de las lecturas, las interpretaciones, los cambios y de las prácticas estéticas que derivaron de ella.

La propuesta de Hans Robert Jauss (1987) fue recibida como una provocación porque en pocas palabras lo que propone es que la literatura es la consecuencia de una relación de tensiones, expectativas, solicitudes y respuestas que se da entre el autor, el texto y la sociedad, a nivel diacrónico, sincrónico y socio-histórico. Estudiar la literatura desde un punto de vista histórico sería entonces, comprenderla tomando en cuenta la historia de sus recepciones, (el éxito, el rechazo y la conmoción que ha podido generar) la relación que estableció con las normas literarias de su tiempo (el canon y el sistema político), y el conjunto de valoraciones y interpretaciones que recibió por parte de sus lectores. Esta es una dinámica de comprensión que se propicia al reconstruir la relación que ha tenido el texto, ese núcleo concreto del sentido ideado y construido por el autor, la estética de su tiempo, y el horizonte de expectativas de sus lectores.

Según la propuesta de Robert Jauss (1987), de esta relación se desprenden dos elementos semánticos fundamentales, que se mezclan constantemente para darle

sentido al texto: las expectativas y las recepciones. A esos elementos interactuantes les llama *horizontes* y los divide a su vez en dos: el “literario interno”, que lleva la obra dentro de sí misma y que la define como propuesta estética; y “el entornal”, que es el que se acumula a medida que los lectores establecen un relacionamiento íntimo con la obra. Este último elemento, el del horizonte contextual, es el que va cargando de historicidad al texto literario, porque cada lector o crítico, que realiza de nuevo la lectura de una obra y la interpreta una vez más, es el que le adjudica todo lo que lleva consigo a medida que transcurre el tiempo, su sistema de ideas y creencias. Esta espiral de semiosis interminables es lo que hace que un texto literario pueda ser concebido como una especie de microuniverso que se proyecta en el cosmos del sentido, como un horizonte de comprensión cada vez más vasto. En un texto titulado *El lector como instancia de una nueva historia de la literatura*. (1987) Robert Jauss nos explica este asunto de la siguiente manera:

En efecto, la literatura y el arte sólo se convierten en proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. Ellos, de esta manera, las aceptan o rechazan, las eligen y las olvidan, llegando a formar tradiciones que pueden incluso, en no pequeña medida, asumir la función activa de contestar a una tradición, ya que ellos mismos producen nuevas obras (ROBERT JAUSS, 1987, p. 59).

El concepto de *Horizonte de expectativas*, utilizado por Robert Jauss en su propuesta proviene de la filosofía hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, quien en el primer tomo de su obra monumental *Verdad y método I* (1996) específicamente en el capítulo titulado *La ontología de la obra de arte y su significado hermenéutico*, explica que toda obra literaria tiene múltiples sentidos, y que ninguno de ellos encarna un significado total; sino que por el contrario, este formaría parte de un conglomerado que configura, en la perspectiva y la complejidad del conocimiento humano, una especie de mosaico infinito, un horizonte cultural del que provienen los valores y los juicios que usan los lectores para su interpretación en distintos momentos de la historia. Eso significa que en todo proceso de lectura están involucrados y entremezclados procesos tan complejos como: la interpretación, la comprensión y los sistemas ideológicos de una época que pugnan entre sí y siempre rondan la conciencia del lector (GADAMER, 1996, p. 143-222).

Por último queremos mencionar a uno de los historiadores de la literatura que han incorporado los principios fundamentales de esta perspectiva renovadora de la historiografía para llevar a cabo sus proyectos de investigación; su nombre es David

Perkins, historiador americano perteneciente al llamado *Nuevo Historicismo*, corriente surgida a finales de los años 70 y principios de los 80, alrededor de la revista *Representations*, de la Universidad de Berkeley. El grupo de historiadores adheridos a la propuesta de esta novedosa e inédita escuela historiográfica, abogaban por la necesidad de que surgiera una historia de la literatura que debía dejar de lado cualquier construcción teórica, cualquier pretensión de totalización y sistematización, y que estuviera enfocada en desarrollar una narrativa histórica que se concentrara en trazar las afinidades entre las obras comentadas y los documentos de la época histórica que la vio nacer.

Autores como Perkins (1992) sostienen que la historia literaria no puede reconstruir la totalidad de un periodo histórico vinculado a un estilo literario, a un movimiento artístico o a un grupo, ni siquiera puede aspirar a reconstruir la totalidad de la vida y la obra de un autor, sino que solo sirve para esbozar un perfil de todo esto, solo puede rescatar un fragmento del pasado, a partir de las particularidades de las relaciones entre las obras literarias y las condiciones políticas, sociales y culturales de su tiempo.

De acuerdo a lo que explica David Perkins en su libro: *Is Literary History Possible?* (1992), el origen de la Historia de la literatura se remonta a los estudios críticos de Aristóteles, pero lo que hoy reconocemos como una disciplina historiográfica proveniente de la historia literaria, deriva de los estudios escritos en los siglos XVIII y XIX. Estos trabajos fueron producto de las ideas de Herder y los Schlegels y de los métodos propuestos paulatinamente por el naturalismo, el positivista, el marxista y la sociología. El género se fue configurando como una disciplina autónoma de las ciencias humanas a partir de la publicación de las historias de la literatura de determinadas naciones y culturas hegemónicas, que se enfocaban en ciertos períodos, tradiciones, escuelas, regiones, clases sociales y movimientos políticos (PERKINS, 1992, p. 18).

Perkins cuenta que en los primeros setenta y cinco años del XIX, la historia literaria tuvo un prestigio incuestionable. Todos los estudios que se realizaron en ese período de tiempo estuvieron fundamentados por tres premisas esenciales: que las obras literarias pueden ser comprendidas a partir de la reconstrucción de su contexto histórico; que los cambios en la historia de la literatura forman parte de un proceso de

desarrollo evolutivo, y que esas transformaciones fueron la consecuencia directa de una aspiración nacional que se basaba en la idea supranacional de construcción de una identidad (PERKINS, 1992, p. 19).

Esas historias de la literatura se escribían, según su punto de vista, partiendo del supuesto metodológico de que la única manera de apreciar los atributos inherentes a un texto literario era estableciendo una relación lineal entre ellos y su contexto histórico. La única manera de estudiarlos y analizar una obra literaria era señalando el conjunto de expresiones que estuvieran vinculadas a las estructuras sociales, formas de vida, creencias e instituciones literarias, que estaban presente en su contenido y que formaban parte del contexto cultural en el que fueron creados. Todos los estudios literarios estaban basados en la concepción de causa y efecto lineal progresivo.

La formulación de su propuesta estuvo basada en una pregunta aparentemente sencilla: ¿Es posible hacer una historia literaria? Si es posible, siempre y cuando se entienda que la historia literaria no puede reconstruir una totalidad de tiempo insondable, sino de un fragmento. En ese sentido solo puede trazar ciertas particularidades contextuales, formales y conceptuales presentes en la obra, el hecho literario en sí, y no fuera de ella, para rescatar, en un ángulo, un perfil, del pasado al que perteneció.

Perkins explica que a pesar estar consciente de que la tarea de escribir una historia literaria está rodeada de peligros, de problemas y complicaciones metodológicas imposibles de resolver, es posible hacerlo, si el historiador está consciente de que esa historia literaria que va a narrar, solo representará una versión provisional, limitada, personal y subjetiva de los hechos. Por eso no es aconsejable que la historia de la literatura sea escrita, por quien sea, sin la pretensión de dar respuestas concluyentes y definitivas sobre los hechos del pasado, ya que, en mayor o menor medida, una historia literaria siempre será una interpretación de una serie de hechos, que estuvo condicionada por la posición histórica del sujeto que la escribió.

Perkins (1992) explica que una historia literaria no puede reconstruir complejas estructuras de interpretación sino recrear las particularidades de las relaciones entre las obras literarias de un autor o un grupo determinado, y las condiciones políticas,

sociales y económicas de su tiempo. Desde este punto de vista la historia no es la escritura de los hechos tal y como sucedieron, sino el resultado de la tentativa personal de un lector de darle sentido a una serie de textos y fragmentos que proceden del pasado. Lo paradójico de la propuesta, es que aparte de lo anteriormente dicho, también sostiene que este fragmento del pasado que se reactualiza o refigura por mediación de la escritura, tampoco es una reconstrucción objetiva del pasado, sino un documento en el que manifiestan todas las obsesiones que desvelan al historiador.

En el caso particular de este estudio, hemos escrito con la convicción de que la historia es una interpretación del pasado hecha a partir de las obsesiones presente. Por otro lado ya se sabe que lo que nos proponemos es trazar las líneas de coincidencia entre ciertos movimientos pertenecientes a las vanguardias poéticas de América Latina, con el fin de definir lo que tienen en común sus propuestas fundamentales con las de un grupo neovanguardista de los 60 llamado El Techo de la Ballena, del cual se va a tomar como objeto específico de referencia, la obra de uno de sus más destacados poetas: Caupolicán Ovalles.

En su texto *História da literatura e narração* (1999) postula la relación entre la historia de la literatura y el género narrativo argumentado que la historiografía literaria puede ser considerada una narrativa que intenta describir y contar mediante el uso de un narrador, la transición a través del tiempo, de un estado de cosas a otro totalmente diferente. En principio una historia de la literatura se vincularía a una narración ficcional por el hecho de que desde este punto de vista, la historia de la literatura debería ser entendida, como una narrativa, digamos en segundo grado, o meta literaria, porque habla desde uno de los campos discursivos de la literatura, usando los mismos elementos de mediación que utiliza la narrativa ficcional

Tanto en la narrativa literaria como en la narrativa histórico-literaria, podremos reconocer un narrador que muestra el desarrollo de la obra, o las acciones, de un determinado protagonista. Este héroe que aparece en una historia de la literatura, que en este caso es un autor, llamado Caupolicán Ovalles, es llevado por una serie de acontecimientos, circunstancias y lecturas a cumplir con un asunto determinado, con un destino, que en este caso, sería una obra literaria y poética. Perkins explica en su texto, que tal como pasa en la narrativa literaria, la narrativa historiográfica se

concentra en resaltar los desafíos que tuvo que superar para llegar a la consecución de su obra. Es decir, al final de su proceso evolutivo (PERKINS, 1999, p. 3).

Si tomamos en cuenta lo que dice Perkins (1999) este trabajo podría ser considerado como una breve historia literaria basada en un movimiento de las neovanguardias de los años 60 llamado El Techo de la Ballena, y todo lo que hizo alrededor de su campo gravitacional un poeta llamado Caupolicán Ovalles. Mediante este razonamiento lo que nos propusimos fue escribir una narración épica y lineal que tuviera la fluidez secuencial y la de dosis imaginación necesaria, para que se pueda organizar debidamente el conocimiento histórico asociado al sistema social y literario en el que se formó la poesía moderna, informalista y experimental venezolana.

Esta es una tentativa que evidentemente traía consigo una serie de problemas sin solución, un conjunto de cuestiones sin respuesta, a los que el historiador de la literatura tiene que hacer frente, dándoles una salida provisional e incompleta, que sirve de compensación pero con la que nunca podrá sentarse una posición definitiva sobre algún periodo o fenómeno literario. Esto se da de esta manera porque: “La única historia literaria completa sería el mismo pasado, y esto no sería una historia, porque no sería ni interpretativa ni explicativa.” (PERKINS, 1992, p. 13)

De esta manera lo que intentamos en este trabajo fue hacer una breve historia de la poesía de las vanguardias poéticas más destacadas de América Latina y Venezuela, basada en el análisis textual y contextual, formal y conceptual, estilístico y temático, de ciertas obras fundamentales y en sus posibles relaciones con ciertos problemas contemporáneos de orden estético, político y social. En ese sentido, fue posible seleccionar una serie de eventos y hechos literarios seleccionados del marco contextual del pasado de la vanguardias literarias del siglo XX, un pasado de por sí enorme e insondable, para darle cierta coherencia a la obra de uno de sus autores. De acuerdo a lo que explica Perkins, eso es organización y tematización es indispensable porque: “sin la clasificación y la generalización el campo no puede comprenderse mentalmente” (PERKINS, 1992, p. 126).

En el caso de la obra de Caupolicán, lo que nos interesó fue reconstruir el sentido de sus poemas a partir de la narración de ciertas anécdotas vivenciales, para tratar de recuperar, darle cohesión y organizar un pasado perdido y llevar a cabo una

interpretación de una parte de la historia de la poesía venezolana de los años 60, a partir de las obsesiones de un lector que todavía la observa deslumbrado desde el presente. Es decir, lo que intentamos fue respetar aquel principio que dice que: “la función de la historia literaria es la creación de ficciones útiles sobre el pasado” (PERKINS, 1992, p. 182).

Consideramos que la breve y resumida historia que hemos escrito en esta investigación se acerca en algunos aspectos a la propuesta Perkins, porque ha sido escrita desde el punto de vista de alguien que está situado en un momento histórico (el presente) y que lo único que hizo fue usar toda su personalidad, su formación, sus lecturas, sus intereses, sus pasiones y su más oscuras obsesiones; sus manías, traumas, afectos, gustos, prejuicios y valores individuales, para interpretar aquel pasado inmediato en el Caupolicán Ovalles escribió su primeros poemas. Claro, esto no quiere decir que la propuesta sea únicamente una cadena de opiniones personales y de acontecimientos inconexos. Todo lo contrario, pues la meta que perseguimos fue la de hacer una historia de la literatura con la que se pudiera recordar la poesía de un pasado, que desde hace algún tiempo se dejó de leer:

La meta de la historia de la literatura es la de recordar la literatura del pasado, incluida mucha que ya apenas se lee; es la de organizar el pasado seleccionando autores y textos que se comentarán organizándose en grupos conectados entre sí, de acuerdo a sus respectivas secuencias narrativas; es la de interpretar la obras literarias y justificar su carácter y desarrollo, relacionándolas con su contexto histórico, describiendo el estilo de los textos, los autores y las épocas etc; la meta es la de expresar el contenido de las obras y citar pasajes de ellas, porque muchos lectores no tendrán otra experiencia con dichas obras; dejar que el pasado literario influya sobre el presente (por medio de la selección, interpretación y evaluación), con consecuencias tanto para la literatura como para la sociedad del futuro. (PERKINS, 1992, p. 123)

Toda obra literaria es dos cosas a la vez: primero un artefacto que responde a una función estética del lenguaje, y después, un hecho artístico e histórico que deriva del conjunto de expectativas estéticas y culturales pertenecientes al momento en que fue producido. La intención de este estudio es presentar de manera inteligible e historiográfica, las experiencias del tiempo en el que Caupolicán Ovalles vivió y escribió su obra poética. La única aspiración de este trabajo es la de ser un instrumento de interpretación histórica, mediante el cual se puedan mostrar los intersticios de los textos poéticos que surgieron de las preocupaciones existenciales y políticas de Caupolicán Ovalles.

II. LAS CORRIENTES VANGUARDISTAS RELACIONADAS A LA ESTÉTICA DE EL TECHO DE LA BALLENA

En este segundo capítulo haremos una revisión teórica e historiográfica de los más conocidos estudios que se han ocupado en definir la vanguardia y el vanguardismo tanto en Occidente como en América Latina, para encuadrarlo como proceso histórico y fenómeno cultural, en función a una serie de pautas interpretativas y rasgos definitorios que lo han ido enmarcando y definiendo a lo largo del tiempo. También procuraremos hacer una descripción fenomenológica de su desarrollo y sus manifestaciones más singulares a fin de generar una perspectiva de acercamiento y comprensión, considerando los criterios que han utilizado algunos críticos para estudiarlo.

Esta revisión nos dará una idea de cómo se fue periodizando, concibiendo y conceptualizando el fenómeno, para tratar de darle orden al archipiélado de la historia literaria de las vanguardias latinoamericanas del siglo XX. Por supuesto, esta revisión es solo una mirada, el resultado una selección panorámica muy limitada, resumida, y poco objetiva del amplio *corpus* teórico que existe sobre este asunto. Sabemos que la cantidad de libros, artículos, ensayos críticos y archivos, que tratan el tema es mucho mayor que la incipiente bibliografía que pudimos revisar y elegir para poder acoplar el planteamiento del tema a nuestro objeto de investigación. Uno que precisamente está basado en la idea de que el fenómeno cultural de las vanguardias literarias y artísticas, forma parte de un proceso histórico al cual pertenece un movimiento de segundo orden llamado El Techo de la Ballena.

Conceptualización del fenómeno

Lo primero que podemos decir acerca del Vanguardismo es aquello que está escrito en el *Diccionario de la Lengua Española* (2019): “Nombre genérico con que se designan ciertas escuelas o tendencias artísticas, nacidas en el siglo xx, tales como *el cubismo*, *el ultraísmo*, el estridentismo, el informalismo etc., basadas en una intención renovadora, de avance y exploración”. Vanguardia sería entonces un término de amplio espectro categorial que se referiría a todo movimiento literario y artístico, sucedido en el siglo XX, que persiguiera programáticamente, con la

divulgación de sus publicaciones y la presentación de sus eventos y exposiciones, un proyecto radical, iconoclasta, de transgresión estética y renovación cultural.

Igualmente tendremos en cuenta que el término *vanguardismo* puede ser utilizado como una adjetivación utilitaria para designar de manera general, la actitud de esos movimientos renovadores, y el carácter agresivo, polémico, experimental, transgresor y ruptural de sus propuestas estéticas. De esa manera, asumimos que el vanguardismo fue uno de los rasgos distintivos de una serie de movimientos literarios y estéticos que se manifestaron de distintas formas en el mundo occidental y Latinoamericano a partir de la primera y la segunda década del siglo pasado.

A la luz de los tiempos el concepto vanguardia todavía puede ser estudiado si se le entiende como uno de los fenómenos culturales más heterogéneos e importantes de la modernidad. Numerosos y diversos trabajos se han publicado en el último medio siglo acerca de sus particularidades. Sin embargo, para algunos autores como Peter Bürger (2000) si algo hay algo que reconocerle a este movimiento generalizado de iniciativa global que se diseminó como una diáspora a los largo de las dos terceras partes del siglo pasado, y que se dio en distintos momentos en el campo del arte, el cine, la fotografía, la música y por supuesto, la literatura, de todas las sociedades influenciadas por el espíritu renovador y libertario de la modernidad, fue el de haber intentado acabar, por lo menos desde el punto de vista teórico, con el vínculo funcional, emocional, temático y subalterno que tenía el arte y el artista, con los preceptos temáticos y formales de la religión y las instituciones del Estado (70).

Renato Poggioli en su *Teoría del Arte de la Vanguardia* (2011) también sostiene algo parecido. En su texto plantea que hay tres rasgos distintivos y comunes en todos los movimientos vanguardistas del siglo XX: primero, la experimentación, segundo, la exaltación de la novedad, y tercero, el carácter y la actitud combativa de las obras de sus autores. Para este historiador y crítico italiano, las vanguardias literarias y artísticas del siglo XX representan un hito en el desarrollo de la estética occidental y latinoamericana porque “se trata de una novedad no de forma sino de sustancia, de un fenómeno verdaderamente excepcional en la historia de la cultura” (POGGIOLI, 2011, p. 29).

Por su parte Andreas Huyssen, explica en un libro titulado *Después de la gran división* (2006) que la gran iniciativa global que generó el surgimiento de las distintas vanguardias que han sido registradas por la historiografía de la literatura y el arte, se fueron posicionando desde principios del siglo XX, en el contexto cultural de las naciones modernas, como un fenómeno de carácter histórico que representó desde su primera iniciativa un nuevo estado de lo moderno. Sus manifestaciones más notables fueron el Expresionismo y el Dadá en Alemania, el Futurismo y el Constructivismo rusos, el “proletkult” los años posteriores a la revolución rusa, y el Surrealismo francés, sobre todo en su primera etapa. Desde luego esta vanguardia histórica fue rápidamente liquidada o empujada al exilio por el fascismo y estalinismo, pero sus restos fueron absorbidos retrospectivamente por la alta cultura modernista, hasta el punto de que “modernismo” y “vanguardia” devinieron sinónimos para el discurso de la crítica (HUYSEN, 2006, p. 7).

Al entender a la Vanguardia como un epifenómeno de la modernidad y una manifestación del modernismo, visto como proceso y no como movimiento literario, se asume que es una de las tantas prolongaciones progresistas de este momento tan particular de la historia. A partir de esa idea inicial podremos reconocer, sin lugar a dudas, que lo que en principio surgió como un término derivado del ámbito militar, luego se transformó en concepto artístico-estético que posteriormente devino en proceso histórico tanto en Europa como en América Latina. Las vanguardias del siglo XX fueron entonces un gran movimiento cultural globalizado, del cual se desprendieron todas aquellas iniciativas colectivas y generacionales de carácter estético-político, que con el tiempo se fueron transformando en movimientos literarios y artísticos transnacionales.

Nos referimos entonces a una gran iniciativa de transformación estética que se diseminó de manera asimétrica e intermitente por todo Occidente y América Latina, como una fuerza distorsionadora de los significados, como una fractura dispareja, una grieta irregular e irreconciliable del pasado y el presente. En América Latina ese estado de perturbación y efervescencia creativa tuvo mucho que ver con la el surgimiento de una serie de grupos literarios y artísticos que asumieron a nivel cultural y a veces político, la ruptura con el pasado y la experimentación con el porvenir como la única opción de romper de raíz con todo lo heredado de la matriz colonial hispánica.

En esta región de América es amplio el panorama teórico que se desprende de los estudios dedicados al fenómeno vanguardista. Si hacemos una revisión de los más citados tendríamos que mencionar, y por tanto estudiar exhaustivamente en el desarrollo de la tesis, los siguientes trabajos acerca del tema: Primero tenemos el trabajo de Guillermo de Torre, quien publicaría en 1965 su famosa *Historia de las literaturas de vanguardia*, (2001) en la que intentaría abarcar de manera genérica el fenómeno histórico de las vanguardias y en esta tentativa incluiría por primera vez a las vanguardias hispanoamericanas. Su revisión del fenómeno comienza con el "Futurismo" y termina con un "Epílogo", dedicado precisamente a los "nuevos ismos", entre los cuales se encontrarían los latinoamericanos.

Saul Yurkievich (1978) plantea que el año clave para reconocer el inicio de las vanguardias latinoamericanas es 1922, año en el que son publicados el reconocido prembulo *Non serviam* de Huidobro y otros textos de poesía fundamentales. Esta coincidencia de fechas, digamos que fortuita, puede reconocerse en los *Trece sonetos de estrambote* (1922) del venezolano Salustio González Rincones, *Veinte poemas para ser leídos en un tranvía* (1922) del argentino Oliverio Girondo, en la *Paulicea desvariada* (1922) del brasilero Mário de Andrade, en los *Andamios interiores* (1922) del mexicano Manuel Maples Arce, el *Primer Mamotreto* (1922) de colombiano León de Greiff, *Trilce* del peruano César Vallejo; y un poco después en los libros de los poetas chilenos: *Cosmogonía* (1925) de Pablo de Rokha y *Tentativa del hombre infinito* (1926) de Pablo Neruda. Todos estos libros de poesía definirían los fundamentos de las primeras corrientes de las vanguardias poéticas latinoamericanas, las cuales, ya desde ese afortunado comienzo intentaban hallar los medios expresivos idóneos, para liberarse de la insignificancia de las normas sociales mediante el uso de los imaginarios del inconsciente, la retórica irónica y los descabros burlescos de la irreverencia absoluta.

A este trabajo le siguen otros que van enfilados en la misma perspectiva, en lo que respecta específicamente al ámbito de los estudios críticos sobre la historia y la teoría del vanguardismo latinoamericano. Cabe de este grupo el trabajo de Oscar Collazos titulado, *Los vanguardismos en América Latina* (1977) el cual establecería un modelo referencial de estudio que sería replicado por otros investigadores. En este trabajo deja establecida la estructura de una posible metodología de estudio, al

abordar el fenómeno a partir de un estudio ensayístico, relativamente breve, que estaría acompañado de una selección de artículos académicos sobre el movimiento, y una antología de sus manifiestos y otros textos literarios de los grupos literarios incluidos en la recopilación.

A este trabajo pionero de Collazos (2007) le siguieron otros. Ese modelo de abordaje convertiría a los compiladores del libro, en coautores y organizadores de la selección de textos. Es decir, en un coleccionista, un recopilador de artículos dispersos, raros y conocidos, que habrían sido ordenados y recuperados desde su punto de vista. Después de Collazos se fueron sumando nuevas recopilaciones de manifiestos y textos críticos sobre las vanguardias hispanoamericanas y latinoamericanas. Hay algunas que nos gustaría mencionar porque le agregan a la versión de Collazos un aporte que las singulariza.

Tenemos el estudio introductorio que hace Stefan Baciú, a su *Antología de la poesía surrealista Latinoamericana* (1981), el libro de Nelson Osorio que fue titulado, *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988); el trabajo adjunto a la recopilación de Hugo J. Verani que lleva por nombre, *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica: manifiestos, proclamas y otros escritos* (2003) y el de Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, (2002).

Asimismo valdría la pena destacar la enciclopédica compilación de artículos dedicados al tema titulada, *Vanguardia latinoamericana. Historia, crítica y documentos* (2002), trabajo titánico, de años, dividido en seis tomos, que abarcan amplios márgenes temáticos del proceso y que va desde las vanguardias históricas de los años 20 hasta las periféricas de los 50, y que fue organizado a partir de un criterio geográfico regional, para ubicar las distintas manifestaciones del fenómeno en Latinoamérica de acuerdo a su región, zona cultural y nacionalidad. Este trabajo fue organizado por Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendoza Teles. Caben destacar también en este contexto de aproximaciones, el estudio Ana Pizarro, *Modernidad Postmodernismo y vanguardia* (1993), que va acompañada de los trabajos de Raymundo Mier, Hugo Achúgar, Jacques Leenhardt, Antonio Fernández Ferrer, entre otros; la selección de Celina Manzoni titulada, *Vanguardistas en su tinta. Documentos de la Vanguardia en América Latina* (2008). Estos trabajos de recopilación, junto a sus

estudios introductorios, formarían parte de un corpus bien amplio de antologías documentadas históricas dedicadas al abordaje de las vanguardias hispanoamericanas del siglo XX.

También tenemos que mencionar el trabajo de Trinidad Barrera, *Las vanguardias hispanoamericanas* (2006), en el que se construye una cartografía del fenómeno histórico que va desde el norte, es decir desde España, hasta al sur, Argentina, pasando por todos los puntos intermedios de ese bloque regional lingüístico. En este camino la investigadora se detiene a veces en determinadas literaturas nacionales, tendencias y autores, como Borges, Vallejo, Huidobro, para resaltar la importancia de su legado y la capacidad de innovación que tuvieron sus obras en el contexto del vanguardismo latinoamericano.

El trabajo de Barrera (2006) se destaca porque es uno de los pocos que observa el fenómeno de las vanguardias latinoamericanas, tomando en cuenta la diversidad de sus manifestaciones del fenómeno, y posando su atención en los movimientos surgidos en esos países como Costa Rica y Bolivia, en los que el proceso de recepción, aceptación y asimilación de la estética de las vanguardias se fue dando lentamente y se materializó con cierta tardanza, después de la segunda mitad del siglo XX. Eso explica la razón por la cual algunas de las vanguardias más radicales del continente surgieran con el mismo ímpetu renovador, en algunos países en los años 20, y en otros posteriormente, en los 50 y 60.

Esta falta de coincidencia es una de las causas por las cuales, la crítica especializada en el tema del vanguardismo utilizó, de manera distinta, las denominaciones de Neovanguardias, Nuevas vanguardias y Postvanguardias, para referirse a un mismo fenómeno que se dio en distintos lugares y momentos de modo análoga y con tentativas equivalentes. En este trabajo siempre vamos a utilizar el término de vanguardia, o en su defecto, “vanguardia extraviada” para referirnos precisamente a esos movimientos que surgieron después en la segunda mitad del siglo pasado, y que por diversas razones no contaron con la debida atención de la crítica y la historiografía.

Nelson Osorio en el texto introductorio de su compilación titulada: *Manifiestos, proclamas y pol micas de la vanguardia literaria hispanoamericana* (1988) hace un

detallado análisis de la transición que experimenta la poesía latinoamericana desde el Modernismo hasta la eclosión de las vanguardias poéticas durante el segundo decenio del siglo XX. Considera que este fenómeno no surgió de la nada, sino que fue la consecuencia de la relación de causa-efecto entre el proceso económico-social de modernización de los países latinoamericanos y el surgimiento de las primeras vanguardias en Brasil, Argentina, Chile y México.

Del mismo modo llega a la conclusión de que existen dos grandes períodos históricos de las vanguardias latinoamericanas. El primero se manifiesta como una consecuencia del impulso renovador que se extiende por toda Europa, al principio de la primera guerra mundial, y que va desde 1914 hasta 1930, año en que dicho impulso es coartado por los efectos de la crisis económica internacional de 1929. De este primer ciclo de las vanguardias aporta una infinidad de datos que saca de los innumerables documentos que surgieron en el espacio vital del vanguardismo histórico: los más destacados prólogos, volantes, folletos, conferencias, diarios y suplementos literarios que le sirvieron de plataforma a esos grupos vanguardistas para posicionarse en el tiempo.

Osorio (1988) plantea que el segundo ciclo de las vanguardias va desde 1930 al final de la segunda guerra mundial y coincide con el ascenso de una serie de gobiernos militares en América Latina. Su trabajo queda incompleto porque no se atreve a analizar detalladamente este período pues no cuenta con la documentación suficiente para hacerlo. Explica que para concretar este estudio, habría que llevar adelante un trabajo de revisión y clasificación documental que aborde el período detalladamente. Para ese momento tal estudio era solo un proyecto en proceso de desarrollo que nunca se culminó.

Es curioso que hasta la fecha ese trabajo de investigación todavía no se haya concluido. Lo cierto es que desde su punto de vista esta etapa de las vanguardias es muy importante y distinta de la anterior, porque surge en medio de una crisis económica internacional que deja a mucha gente sin empleo, y en condiciones de vida sumamente difíciles. Estas circunstancias no pasaron desapercibidas. Fueron precisamente las que obligaron a los escritores y artistas latinoamericanos a cuestionarse sobre el sentido de su rebelión estética y a fijar objetivos políticos concretos. Unos que implican asumir una posición política frente a las desigualdades

del tiempo presente para vincularse ideológicamente con el dolor de los más desfavorecidos, por medio de un tipo de discurso estético en el que estuviera presente el compromiso político y la crítica social.

Toda esa tensión de conflictos, luchas sociales y malestar generalizado de la sociedad, abarrotó el escenario de una etapa de las vanguardias artísticas que promovió fuertes cuestionamientos a los sistemas económicos, políticos, sociales e ideológicos dominantes. Nelson Osorio, en otro de sus ensayos académicos titulado: *Para una caracterización histórica del vanguardismo literario* (1981) explica que esta situación de enormes carencias, motivó que a partir de los años 30 y 40, en muchos países de la región, las rebeliones artísticas se concentrarían más en los aspectos políticos que en los literarios y utilizaran las obras de arte y los textos poéticos como un vehículo, un medio y un dispositivo bélico, concebido con la intención de criticar los valores culturales existentes, exponer sus contradicciones y promover los mensajes de una revolución social que favoreciera a los sectores explotados de la sociedad industrial. A juicio de Osorio (1980) esto es lo que propició que:

En el proceso de renovación del arte y la literatura, la vanguardia artística (tradicionalmente encarnada por sectores aislados de las éticas culturales) tuvo objetivamente la posibilidad histórica de encontrarse y coincidir con la vanguardia política social representada por las clases y sectores contestatarios en ascenso. Probablemente pueda considerarse esta posibilidad -no siempre concretada y ni siquiera asumida conscientemente, como una de las condiciones que posibilitan que la renovación vanguardista de esos años alcanzará una dimensión distinta, más amplia, profunda y hasta cierto punto "masiva" -en todo caso, menos elitista-, lo que constituye un hecho prácticamente inédito en la historia de las renovaciones artístico-literaria. (OSORIO, 1980, p. 230)

De lo anteriormente dicho se desprende que, el texto de Osorio, también es una defensa a la autonomía de las vanguardias latinoamericanas. Hay una parte en la que plantea literalmente que existe la necesidad de desechar de una vez por todas, aquella viciosa pretensión subalterna de dependencia eurocéntrica de nuestras vanguardias, que no ha hecho más que cargar de confusiones y prejuicios el estudio de las manifestaciones del fenómeno en la región; al legitimar la tesis de que las vanguardias de América Latina son simples prolongaciones y manifestaciones deudoras, especie de injertos culturales, de las europeas. Es así que nos invita a abolir la arraigada tendencia a caracterizar nuestro vanguardismo como una expresión derivada de las escuelas canonizadas del viejo continente. La persistencia de este criterio es precisamente lo que durante mucho tiempo llevó a los investigadores a

estudiar las vanguardias latinoamericanas, como epifenómeno, es decir añadidura, derivación, manifestación ancilar, eco y reflejo, de las vanguardias históricas europeas. Veamos con mayor detalle cómo Osorio (1980) trata ese problema tan polémico de la historia cultural de América Latina:

En Hispanoamérica, la tendencia historiográfica que ha dominado en el estudio de este fenómeno ha tenido un carácter marcadamente deductivo: tomando como medida y modelo las manifestaciones más prestigiadas de las vanguardias en Europa occidental, y a partir de ciertas escuelas canónicas (Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Expresionismo, Surrealismo especialmente) y del registro de sus resonancias en algunas obras y autores del continente, se forma un catálogo al que se reduce el "vanguardismo" en nuestro medio. Esto implica, en último término, una perspectiva ideológica no explicitada que considera el vanguardismo hispanoamericano como un injerto artificial, como un simple epifenómeno de la cultura europea, sin verdadera raigambre en condiciones objetivas de la realidad continental. En los últimos años, sin embargo, y como parte de un cuestionamiento crítico de la historiografía literaria institucionalizada, han surgido propuestas que intentan establecer la legitimidad y propiedad de las tendencias de Vanguardia en nuestra producción literaria de los años 20-30. De lo que se trata es de comprenderlas globalmente en función del surgimiento en el continente -a partir sobre todo de la crisis de la Primera Guerra Mundial- de condiciones históricas nuevas, que no sólo afectan internamente a los países latinoamericanos sino que además, en lo externo, significan un profundo cambio cualitativo en su modo de inserción a un sistema internacional. (OSORIO, 1980, p. 228)

Al final de su texto propone que deberían hacerse muchos más estudios dedicados al tema de las vanguardias porque el panorama de sus manifestaciones, desde el punto de vista histórico, es como un verdadero archipiélago de modalidades distintas, que a nivel nacional, local y continental, en distintas décadas del siglo XX, estuvieron ligadas a diferentes preocupaciones e intereses estéticos, políticos y sociales. Al final de este texto señala un asunto que desde mi humilde punto de vista es clave para entender el fenómeno plural de las vanguardias en América Latina: la necesidad de incluir el estudio de la prosa de las vanguardias en los trabajos de investigación sobre el tema, pues casi siempre este género del discurso literario ha sido preterido y olvidado por la desproporcionada atención que han recibido la poesía y los manifiestos.

Pero para autores como Octavio Paz (1990) y Gloria Videla (2011) el movimiento vanguardista que quizás tuvo mayor influencia e incidencia, en el desarrollo histórico del fenómeno en América Latina, fue el Surrealismo. Este movimiento sin duda representó la gran aventura intelectual y artística del siglo XX, en cuya historia debemos incluir, por supuesto, a la América Latina y a El Techo de la Ballena. Pues eso que comenzó siendo un grupo literario, silenciosamente se fue

infiltrando en todas las áreas de la producción artística, y tomó por asalto los imaginarios de la pintura, la escultura y el cine, la poesía, la novela y los géneros mixtos que después se manifestaron. Aunque en 1924 se publica el *Primer Manifiesto del Surrealismo* (2001) hubo que esperar hasta la presentación de *Los campos magnéticos* de Breton y Soupault (2001) para hablar del movimiento con certeza y sincronía.

En la historia de la poesía hispanoamericana parece no existir un acontecimiento que señale el definitivo “fin de las vanguardias”, a pesar de que en todos estos estudios el año clave del inicio de las vanguardias latinoamericanas es, por consenso, 1922. El contraste entre modernismo y vanguardia ayuda a establecer un cuadro más o menos estable, sin embargo, no se ha establecido un contraste similar entre las vanguardias y un nuevo elemento periodizador que determine el fin del período. En principio, lo que explica esta discordancia es que no hay consenso acerca de cuál sería dicho elemento, ni qué características tendría, o si en realidad no se trata de un solo evento, libro, manifiesto, sino de varios, que pudieran ser definidos, mediante alguna categoría fenomenológica y una fecha particular que los englobara.

Estas singularidades le otorgan al asunto de la diversidad de las vanguardias, tal cantidad de planteamientos, temáticas y corrientes, pautas interpretativas y rasgos distintivos, que hace prácticamente imposible proporcionarle a la crítica la definitiva descripción fenomenológica del proceso. Por supuesto, como ya he señalado previamente, toda esta revisión es solo una mirada, el resultado de una selección panorámica y por supuesto historiográfica de lo que se ha dicho de un fenómeno estético que devino histórico, que sería imposible abarcar en su totalidad.

Contexto vanguardista específico de El Techo de la Ballena

De acuerdo Ángel Rama (1990), la década del 50 es crucial para entender el desarrollo cultural del continente porque ya para este momento de la historia del siglo XX, América Latina se ha incorporado definitivamente a la dinámica del ámbito internacional y comienza a mostrar evidencias de un desarrollo histórico y cultural independiente. Este a su vez, es un momento en el que se integran de manera global los principales movimientos sociales en América Latina, junto a los movimientos a

favor de la descolonización en África, las luchas anti-neocoloniales en Asia y los Derechos Civiles en los Estados Unidos.

Por otra parte, debemos decir que en las décadas del 50 y el 60, las vanguardias que figuraron en el continente, estaban afectadas por una experiencia política que dejó un profundo malestar social; por tanto, para ese momento la renovación expresiva no podía consistir en una simple tentativa de ruptura a nivel formal o regionalista, como había ocurrido en las décadas precedentes, sino que precisaba ser formulada en un lenguaje simbólico, que fuera iconoclasta, crítico, contundente y lo suficientemente sólido y político como para redefinir los códigos interpretativos conocidos hasta ese momento, haciéndolos más complejos, y amenazantes (TRABA, 1990, p. 86).

Oscar Galindo V. explica en un texto titulado: *Neovanguardias hipervitalistas en la poesía hispanoamericana (1958-1976): nihilistas, revolucionarios, solidarios y amorosos* (2013) que en la poesía hispanoamericana, desde finales de los 50 y hasta fines de los 80, surgieron una serie de agrupaciones artísticas, revistas literarias y colectivos performativos, entre las que se destacan: Diagonal Cero, el colectivo performativo Tucumán Arde, los mufados, los neorrománticos y los neobarrocos en Argentina; la Tribu No, CADA (Colectivo de Acciones de Arte) y las Yeguas del Apocalipsis, colectivo performativo al que perteneció Pedro Lemebel, de Chile los nuevos, Hora Zero, Kloaca y Neón de Perú; los tzántzicos y el Frente Cultural en Ecuador; los nadaístas en Colombia; Tabla Redonda, El Techo de la Ballena, Trópico uno, Tráfico en Venezuela, la revista El Corno Emplumado y los infrarrealistas en México; El Puente y El Caimán Barbudo en Cuba; Piedra y Siglo y La Cebolla Púrpura en El Salvador y los trascendentalistas en Costa Rica, y otras agrupaciones que determinarían un antes y un después de la historia de las vanguardias en América Latina porque cultivaron una estética informalistas, iconoclastas y surrealista, basada en el gesto contracultural, la ironía, los grotesco, la provocación, el escándalo, la desobediencia civil y la lucha política.

Ese sería el contexto literario en el cual surge El Techo de la Ballena. Respecto al marco ideológico que determinó la tendencia política de sus propuestas, Claudia Gilman, en su ensayo: *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina* (2003) afirma que algunos países de América Latina,

pasada la mitad del siglo XX, pasaron por un proceso de politización del arte y la literatura que fue consecuencia, directa o indirecta, de la perturbación asociada a la coyuntura histórica que derivó del impacto político que tuvo en toda Latinoamérica la Revolución Cubana de 1959. Gilman (2003) considera que fue tal el estremecimiento que generó ese acontecimiento histórico, que algunos grupos vanguardistas y posvanguardistas que aparecieron en la región por esa época, no surgieron por generación espontánea sino que fueron consecuencia del proceso de politización, que provocó en la conciencia de los jóvenes artistas de aquel momento, el impacto ideológico que tuvo ese evento tan importante.

El llamado que hizo el recién formado gobierno popular y revolucionario a todos los escritores, artistas e intelectuales para sumarse al proyecto político-cultural desde sus respectivos países, motivó a toda una generación de jóvenes artistas y escritores, a asumir un rol específico y protagónico de acompañamiento y apoyo a la Revolución. Esta iniciativa se dio como un fenómeno mancomunado, urgente e internacional. Eso explica la razón por la cual muchos de los jóvenes escritores e intelectuales que comenzaban a tomar parte activa en la vida nacional de sus respectivos países, encontraron en la iniciativa iconoclasta y contracultural del grupo literario un medio para manifestar toda su indignación y disidencia en un ambiente cultural que sentían dominado por la institucionalidad.

Sabemos que en los años veinte hubo grupos y movimientos vanguardistas que habían adoptado la lógica de la praxis política como modo de intervención. Todos recordamos que tres de esos movimientos poéticos que marcaron un referente en la historia cultural de la región, propusieron una iniciativa estética que estuviera basada en la necesidad de una transformación política, definitiva y radical del orden social. Estos movimientos que antecedieron la iniciativa El Techo de la Ballena, y dejaron una ruta marcada para las iniciativas que vendrían después fueron: el Estridentismo, de México, Amauta, Amauta del Perú que fue dirigido nada más y nada menos que por José Carlos Mariátegui, y la Revista de Avance, de Cuba.

A pesar de que estos movimientos representaron el nacimiento de una tendencia vanguardista que hizo hincapié en una serie de operaciones estéticas basadas en una posición política radical, su alcance no trascendió los límites del ámbito artístico. De acuerdo a lo que explica Gilman (2003), lo que sucede décadas

más tarde fue que debido a la aparición de núcleos militantes y paramilitares que pretendían derrocar los gobiernos liberales de la región y refundar las repúblicas latinoamericanas, se forman vanguardias políticas interesadas en responder a la voluntad generacional de “configurar una vanguardia artística que se combinara con la vanguardia política” (GILMAN, 2003, p. 27).

El caso de El Techo de la Ballena sería ejemplar en este sentido porque fue un grupo literario y artístico accionista que surgió, después del derrocamiento de la dictadura militar de derecha de Marcos Pérez Jiménez, en 1958, impulsado por una serie de jóvenes escritores que estaban identificados con la izquierda fidelista, y que usaron su revista cultural como un efectivo instrumento de comunicación, que les permitió establecer una posición ideológica extrema y participar en las discusiones políticas y estéticas más acaloradas del momento, mediante la transgresión temática, la provocación retórica, el escándalo social, la lucha política y la ruptura de las convenciones formales y estilísticas de su tiempo.

En los movimientos que surgieron en los años 60, se puede reconocer la consustanciación medular del discurso artístico con el discurso político, hasta el punto de que en el plano estético, a veces sucede que la dimensión política desborda el plano estético, en su afán de reclamar su participación. Es más, parece que fue tan intenso el sentimiento de hermandad que generó la irrupción del proceso político de la revolución cubana, entre los intelectuales latinoamericanos de las décadas del sesenta y el setenta, que comenzó a utilizarse el término “familia” para referirse a los lazos de apoyo y hermandad que hubo entre escritores de diferentes nacionalidades, congregados en torno al espíritu de la Revolución (GILMAN, 2003, p. 97).

A pesar de que las vanguardias de los años veinte habían adoptado tímidamente la praxis política como modo de intervención, gesto de desobediencia y ruptura, su alcance fue mínimo, razón por la cual no tuvo mayor trascendencia. Todo se presentó de esta manera medianamente tímida hasta que en los años 50 y 60, con la irrupción del fenómeno de la Revolución Cubana, la definitiva combinación del discurso artístico y el discurso político en las fronteras del plano estético de la novela, la composición plástica y el poema. Según Gilman (2003) este fenómeno puede explicarse de la siguiente manera:

Como matriz explicativa y afectiva la revolución trascendía en realidad los límites de la política y de la estética. La revolución, tanto para el pueblo como para el escritor que le es fiel, era el fin de todos los exilios, el retorno magmático al país natal, al hogar, a lo suyo, a la salud plena, el retorno –tanto para un pueblo como para un hombre- a la continuidad consigo mismo, al sol de la historia (GILMAN, 2003, p. 174)

El surgimiento de El Techo de la Ballena respondería a esta nomenclatura historiográfica e ideológica. Se formó en la década de los 60 junto a una serie de agrupaciones literarias de vanguardia, que en Venezuela y otras naciones del continente, como ya vimos, equipararon su actividad intelectual y sus propuestas estéticas, con la militancia política de izquierda, en respuesta a ese llamado de solidaridad y compromiso político, con un proyecto político y cultural que prometía cambiar el destino del continente, fraguando la utopía de una sociedad de hombres libres, justos e iguales. Un proyecto político que lamentablemente no cumplió con lo que parecía ser su destino.

Ana Pizarro (2004) explica que en el momento en que se dieron estos cambios políticos, se experimentó un clima de apertura al horizonte internacional que en algunos países de América Latina, significó el comienzo de un periodo de innovaciones que a nivel artístico, supuso la internacionalización de algunas de sus expresiones artísticas y un emparejamiento en sincronización con respecto a Europa y al primer mundo en general, lo cual hizo que las diferencias entre ambos espacios se relativizaran en el plano del tiempo histórico. Veamos qué dice al respecto esta investigadora:

Los sesenta abren un nuevo período, decíamos, en términos de manifestar un vuelco evidente en la expresión de los imaginarios sociales, que se encuentran ahora ligados a un cambio de sensibilidad, a la emergencia de diferentes estructuras, contenidos y actores, a nuevas formas de la enunciación, a aperturas a nuevas configuraciones de futuro. Es en este período que se inicia la modernidad periférica tardía en el continente, cuyo espíritu está presidido por un ethos alternativo respecto de la perspectiva imperante en los cincuenta, cuando los imaginarios sociales estaban impregnados por la visión imperial de los Estados Unidos. (PIZARRO, 2004, p. 31)

La historia moderna de Venezuela es un buen ejemplo para entender de que se trató este fenómeno que Ana Pizarro (2004) llama: la modernidad tardía. Eso es lo que trataremos de seguir sosteniendo en el paulatino desarrollo de este trabajo de investigación.

Los manifiestos

Los movimientos de vanguardia estaban representados por pequeños grupos de artistas encabezados por un fundador. Estos grupos casi siempre escribían sus manifiestos colectivamente y estos textos fundacionales expresaban los principios que justificaban su aparición y su propuesta poética. Casi siempre los manifiestos se ubican en la primera línea de acción de los grupos. En consecuencia, ocupaban la sección más destacada de las revistas de vanguardia: el inicio. Estos textos pasaron a la historia, porque hoy en día son considerados el documento de presentación e identificación, de carácter ideológico-estético que producían en colectivo todos los movimientos vanguardistas, neovanguardistas y postvanguardistas del siglo XX.

Los primeros manifiestos fueron cartas fundacionales que trazaron las pautas del proyecto de modernización cultural de las sociedades a las que pertenecían los grupos de vanguardia. La discursividad que se utilizó en la retórica discursiva de estos textos fue punzante, acertiva, programática, irónica, satírica e iconoclasta. Esto se hizo con la intención de definir y diferenciar con deliberada contundencia la agenda de propósitos, de búsquedas formales, tentativas estéticas, objetivos políticos y rupturas de todos estos movimientos. La tentación revolucionaria fue el ingrediente principal de estos documentos identitarios. En casi todos estos textos se puede observar que la política fue un interés de extrema importancia para todos estos grupos.

Hay diversos ejemplos que podemos utilizar para explicar la importancia de los manifiestos. Recordemos la anécdota que rodeó la publicación de uno de esos textos iconoclastas para entender su fuerza y contundencia. Paco Ignacio Taibo II (1997) nos cuenta que la mañana del 31 de diciembre del año 1921, en el centro histórico de la ciudad de México, en algunos de los postes y en las paredes de las casas y los edificios que rodeaban el Zócalo de ciudad de México, aparecieron pegados una serie de volantes, papeles escritos con el siguiente título: *Actual número uno, hoja de vanguardia, comprimido estridentista* de Manuel Maples Arce.

Esa hoja suelta, tirada a la calle de manera improvisada contenía el alma y la partida de nacimiento de un movimiento llamado: El Estridentismo. Ese volante que pegaron por doquier era el primer manifiesto del grupo. Entre las muchas cosas que decía, había una que se destacaba de las demás, una frase arcaica, irónica y desconocida para los lectores: “Viva el mole de guajolote y muera el cura Hidalgo, abajo San Rafael y San L zaro”. Con esta frase de carácter iconoclasta se presentaba

ante la sociedad mexicana un grupo que con mucha potencia y rebeldía salía a la luz para manifestar su descontento con la cultura tradicionalista y religiosa de su país. La palabra *ÉXITO*, es la más frecuente de este manifiesto que promulgaba catorce puntos de carácter teórico para definir la propuesta del grupo, una fotografía del autor y un directorio de vanguardia compuesto por 219 nombres de artistas más o menos afines a la nueva sensibilidad vanguardista del movimiento (TAIBO II, 1997, p. 267).

En el ya mencionado manifiesto fundacional del movimiento, que apareció unos días después en la edición impresa de la revista *Actual*, No. 1, que era como se llamaba la publicación el grupo, su caudillo y fundador, el poeta Manuel Maples Arce anunciaba: “Con este vocablo dorado: estridentismo, hago una transcripción de los rótulos dadá, que están hechos de nada, para combatir la nada oficial de libros, exposiciones y teatro. En síntesis una fuerza radical opuesta contra el conservadurismo solidario de una colectividad anquilosada” (TAIBO, 1997, p. 270).

El escándalo no se hizo esperar, pero, a pesar de que el manifiesto generó un fogoso debate en el ambiente literario de ese momento, no trajo consigo ningún cambio en la sensibilidad del público. Tanto ese como muchos otros manifiestos estaban compuestos por una colección de frases muy detonantes e irónicas cuya intención general, era la de ofender a ciertos grupos culturales y escandalizar al público. Paradójicamente esa tentativa de cambiar la sensibilidad de la gente y transformar al mundo quedó frustrada porque, como ocurrió con casi todas sus publicaciones impresas, tuvieron una tirada tan reducida y fueron tan mal distribuidas, que casi nadie tuvo la oportunidad de leer esos manifiestos, o lo que es peor, casi nadie tuvo la capacidad intelectual de entenderlos, porque su retórica era sumamente densa, metafórica y complicada, y porque los movimientos de vanguardias idealizaron al lector de tal forma, que siempre se dirigieron a un público inexistente. Los manifiestos fueron discursos escritos por una minoría culta y elitista que fue comprendida por muy pocos lectores. Esos pocos que apenas entendieron los insultos proferidos en los manifiestos o se sintieron mínimamente ofendidos por lo que allí se decía, acerca de la sociedad, el arte y la literatura. Esa fue la paradoja que determinó lo efímero de su destino (1997, p. 268).

Si nos arriesgamos a decir lo que pensamos en verdad acerca de este asunto tan peculiar, se tendría que admitir que el destino de los manifiestos y de los

movimientos de vanguardia latinoamericanos, no fue el que imaginaron sus autores. Su porvenir se resumió a una anécdota periodística que solo tuvo trascendencia para los círculos literarios más cercanos a ellos, las historias de la literatura de vanguardia, el anecdotario de algunos poetas y los estudios literarios. Lo que sí tuvo verdadera repercusión y efecto permanente, al menos en el contexto literario y la historia de la literatura, fue la producción artística y literaria que dejaron impresa en sus libros y revistas.

Si uno observa con detenimiento el imaginario impreso y desarrollado en las páginas de las revistas de estos grupos que se plantearon ese objetivo utópico, se da cuenta de que hablaban, dibujaban, pintaban, escribían, sobre un mundo que no existía. Un mundo que pertenecía al campo de la imaginación. Había dos tentativas interrelacionadas, la de cambiar el mundo al precio que fuera y la de comprenderlo en función a las utopías de la modernidad. A veces una pesaba más que la otra. Los surrealistas, los estridentistas, los modernistas, los nadaístas, los muralistas y los miembros de El Techo de la Ballena, fueron los más radicales porque intentaron cambiar al mundo. Su esfuerzo tuvo sentido y estaba justificado pero fue un intento vano que se diluyó en el tiempo.

La influencia del surrealismo

Merlin H. Forster, plantea en un trabajo titulado: *Latin American Vanguardismo: Chronology and Terminology* (2001) que la mejor manera de entender el desarrollo del fenómeno del vanguardismo en el continente es dividiendo al vanguardismo latinoamericano en dos períodos. El primero sería ese que va de 1920 a 1930, período iconoclasta de grandes cuestionamientos, revistas, manifiestos y proliferación terminológica que buscan identificar la sensación de novedad y exuberancia característica de esos años; y el segundo período, sería el que iría desde 1930 hasta las postrimerías de los años cuarenta. Este momento podría ser identificado como un período de madurez relativa e impaciencia. Más adelante puntualiza que lo más frecuente es situar el cierre del vanguardismo al final de la segunda guerra mundial y usar términos equivalentes, como los previamente mencionados de la neovanguardia y la posvanguardia, para identificar una continuidad que procedería del fenómeno pero presentaría una tendencia que también iría contra el período que lo antecede. El Techo de la Ballena, sería, desde nuestro punto de vista, una iniciativa que podría ser

incluida, de manera digamos que tardía, en ese segundo momento de las vanguardias latinoamericanas.

Eso explicaría por qué a partir de estas dos primeras oleadas vanguardistas surgieron diferentes propuestas estéticas, posiciones, grupos, publicaciones, iniciativas, exposiciones, manifiestos y movimientos que con el paso del tiempo fueron consideradas por algunos críticos como epifenómenos de las vanguardias históricas o las primeras tendencias vanguardistas del continente. El Techo de la Ballena no sería el único, también entraría en ese contexto historiográfico del fenómeno otros movimientos como El Concretismo brasilero, la Poesía marginal, el Nadaísmo, el Grupo Mandrágora y Tabla Redonda. La mayor parte de las iniciativas llevadas adelante por todos estos movimientos de vanguardia estuvieron basadas en dos premisas fundamentales: la crítica del status que ostentaba el arte y la literatura en la sociedad y la pretensión de devolverle a la expresión humana, la efervescencia de la praxis vital y la autonomía que habían perdido por la injerencia del Estado y la religión.

Sin embargo, el movimiento vanguardista que quizás tuvo mayor influencia e incidencia para El Techo de la Ballena fue el Surrealismo. Este movimiento sin duda representó la gran aventura intelectual y artística del siglo XX. Empezó siendo un grupo literario, que luego se fue infiltrando en todas las áreas de la producción artística, la pintura, la escultura y el cine, la poesía, la novela, el ensayo y los géneros mixtos que después se manifestaron. Aunque en 1924 se publica el primer Manifiesto del Surrealismo, hubo que esperar hasta la presentación de *Los campos magnéticos* de Breton y Soupault para hablar del movimiento con certeza y diacronía.

André Breton, el abanderado primigenio del Surrealismo, siempre recordaba en sus reuniones de café, que el movimiento comenzó a formarse entre los años 1914 y 1919, cuando los miembros de su generación conocieron a un hombre cuya genialidad poética eclipsaba a todos los demás: Guillaume Apollinaire, un poeta que moriría prematuramente por las secuelas de una herida de guerra pero que cambiaría la historia de la poesía moderna.

Breton, hizo del surrealismo una religión, un dogma, una congregación de elegidos. Se sabe que en octubre y diciembre de 1919, publicó en la revista *Littérature*, los tres primeros capítulos de los *Champs Magnétiques*. Textos que a la distancia

representan indiscutiblemente la primera obra surrealista del siglo XX. En estos textos se reconocen las primeras aplicaciones sistemáticas de la escritura automática a la creación literaria. Esta especie de método compositivo que estaba basado en la búsqueda de expresión artística a partir del dictado del subconsciente, esa zona de la mente que según Freud estaba apartada de las limitaciones determinadas por el fuero de la racionalidad.

Para los surrealistas era fundamental liberar la creación artística de la pesada intervención del espíritu crítico de pensamiento, para devolverle al lenguaje humano, a la poesía, a la pintura y a la música toda su inocencia, su fluir natural y su virtud. Los obstáculos que se propusieron salvar se referían al orden asfixiante de la lógica, de la moral (con todo su sistema de tabúes sexuales y preceptivas sociales represivas) y al orden del buen gusto pequeño burgués de las formas y las costumbres refinadas.

En el primer *Manifiesto Surrealista*, fue publicado a finales de octubre de 1924. En este texto Breton nos dice: “Si el hombre, soñador sin remedio, descontento de su sino, examina con dolor los objetos que le han enseñado a utilizar, y encuentra solo en la libertad, incluso en la palabra misma el motivo de la exaltación, únicamente la palabra libertad tiene el poder de exaltar”. (BRETÓN, 2001, p. 19) Aquí es donde propone su tesis fundamental: fundir el sueño y la realidad en una especie de realidad absoluta en la que una y otra dejen de contradecirse y conviven en absoluta armonía.

En el *Segundo Manifiesto Surrealista* de 1930, Breton nos dice y a su vez propone lo siguiente: “Todo induce a creer que existe cierto punto en el espíritu desde donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo transmisible y lo intransmisible, lo alto y lo bajo dejan de percibirse contradictoriamente. En vano se buscaría en la actividad surrealista otro móvil que la esperanza de determinar ese punto”.

Si bien las primeras búsquedas del movimiento se encauzaron por la propuesta del flujo natural del pensamiento, en ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón y fuera de toda preocupación estética o moral, esta visión fue modificada posteriormente por una versión menos radical y más mesurada del asunto, que estaba basada en una postura intermedia en la que la conciencia y la subconsciencia se retroalimentaran. Esta concepción más mesurada del método compositivo del

surrealismo le permite al poeta y el artista, la posibilidad de intervenir en el flujo desbocado del automatismo inconsciente, para darle orden y armonizar, con la ayuda de la consciencia de estilo, esos elementos expresivos que surgieron de forma espontánea y le dan sentido al texto.

Sin embargo, la adopción del automatismo fue clave para iniciar la transformación del surrealismo y de toda la poesía moderna. Ahora el automatismo psíquico puede considerarse una mera improvisación, un invento desajustado, una rebelión fatua, una forma arbitraria de esnobismo, un método impostado de composición, pero cuando apareció como propuesta tenía una carga explosiva y revolucionaria muy importante. En un texto titulado *La parte del fuego de 1949*, Maurice Blanchot refiere la importancia que tuvo este método de creación artística en los primeros años del surrealismo, explicando que fue asumido como una fórmula de libertad por los escritores y los seguidores de la estética surrealista después de la publicación del primer y el segundo Manifiesto. Blanchot asegura que:

La escritura automática fue una máquina de guerra contra la reflexión y el lenguaje. Estaba destinada a humillar el orgullo humano, particularmente bajo la forma que le ha dado la cultura tradicional. Pero, en realidad, ella misma fue una aspiración orgullosa a un modo de conocimiento, y le abrió a las palabras un nuevo crédito ilimitado (BLANCHOT, 2007: 84).

En perspectiva lo que podemos decir a favor del Surrealismo y sus postulaciones teóricas, es que representaron una forma de resistencia, de desacato, que aspiró a transformar la vida y la condición maniatada del hombre; y a derrotar el sistema funcionalista de la sociedad moderna. En la declaración colectiva de 1925, se dice: “El surrealismo es un medio de liberación total del espíritu”. Saul Yurkievich explica que con el Surrealismo se develó una corriente del vanguardismo denominada, Vanguardia pesimista, y que se podría entender por las siguientes razones:

La otra es la vanguardia atribulada, la de la angustia existencial, la del hombre que está solo y espera en medio de la multitud anónima, indiferente a su quebranto, a su orfandad. Es la vanguardia de la asunción desgarradora de la crisis, la del absurdo como universal negativo, la de la imagen desmantelada, la de la visión desintegradora. Es la vanguardia de la antiforma y la cultura adversaria, aquella que desbarajusta la textualidad establecida para dar paso a la carga del fondo impaciente, para retrotraer el lenguaje al revoltijo preformal. Es la de la belleza convulsiva, la del discurso deshilachado, la de la coherencia neurótica. (1982, p. 353)

Es por eso que autores como Stefan Baciu, se atrevieron a hablar de una distinción entre el movimiento y la tendencia. Para hablar del movimiento usó el

término surrealismo y para referirse a la tendencia o la modalidad, usó el adjetivo, surrealístico. Por medio del primer término designa el movimiento vinculado directamente con André Breton y por medio del segundo define la modalidad poética derivada de la influencia del surrealismo y que tuvo tantas manifestaciones con evidentes rasgos estilísticos procedentes de la estética del movimiento.

Cuáles serían esos rasgos formales característicos: por supuesto que el ya citado del automatismo psíquico, que utiliza el material de los sueños, los estados crepusculares y delirantes nocturnos para construir el espacio poético. El uso indiscriminado de la imagen alógica, que emparenta realidades aparentemente inconexas o alejadas entre sí, a partir de sus formas, colores, funciones y apariencias. De este recurso se desprende la imagen arbitraria, insólita, onírica, que aproxima contrarios y acerca a las antípodas con el fin de crear una realidad superior, o eso que llamaba Bretón, una suprarrealidad.

Otra característica estilística heredada del Surrealismo fue la destrucción de los elementos que sostienen la sintaxis lógica y lineal del lenguaje, es decir, de los signos de puntuación y las palabras que cumplen la función gramatical de ordenar el discurso en un sistema de oraciones principales y subordinadas. En el esquema verbal surrealista se establece un orden opuesto, anárquico que rompe con el orden impuesto por la gramática para sustituirlo por otro que se asemeje al fluir del inconsciente y erradicar el sistema de la expresión poética basada en el orden estrófico. Escritores como Jorge Cáceres, Enrique Gómez-Correa, Aldo Pellegrini, César Moro, Braulio Arenas, César Vallejo y Julio Cortázar y, como veremos más adelante, Caupolicán Ovalles, experimentaron con este recurso expresivo.

Octavio Paz en su libro *Las peras del olmo*, publicado por primera vez en México en 1957, en el que incluye un ensayo titulado *El surrealismo*, sostiene que el movimiento fue una de las más grandes iniciativas estéticas y existenciales de su tiempo, y de las más destacadas tendencias artísticas del siglo XX, porque no solo encarnaba una poética de la creación profundamente radical sino también una actitud ante la vida basada en las potencialidades creativas infinitas del espíritu humano, acaso, según él, “la más antigua y constante, la más poderosa y secreta de la historia humana” (PAZ, 1957, p. 164).

Con todo esto queremos decir que para Paz, el movimiento que inauguraron Breton y sus compañeros caló tan hondo en América Latina, porque se presentó ante el mundo ilustrado, como una manifestación atemporal de la espiritualidad humana, que siempre había estado presente en las manifestaciones artísticas más sublimes de las culturas originarias y regionales latinoamericanas, que todavía no habían sido afectadas por el devenir histórico de la colonización, el empirismo y la racionalidad ortodoxa del positivismo del siglo XIX y XX. En la caracterización que hace Paz del movimiento, de esta corriente alterna del espíritu humano que caló tan profundo en la sensibilidad de los artistas, poetas y narradores de la región nos dice:

En Arcano 17, André Breton habla de una estrella que hace palidecer a las otras: el lucero de la mañana, Lucifer, ángel de la rebelión. Su luz la forman tres elementos: la libertad, el amor y la poesía. Cada uno de ellos se refleja en los otros dos, como tres astros que cruzan sus rayos para formar una estrella única. Así, hablar de la libertad será hablar de la poesía y del amor. Movimiento de rebelión total, nacido del nihilismo dadaísta de la primera posguerra, el surrealismo se proclama como una actividad destructora que quiere hacer tabla rasa con los valores de la civilización racionalista y cristiana. A diferencia del dadaísmo, es también una empresa revolucionaria que aspira a transformar la realidad y, así, obligarla a ser ella misma. Pero el surrealismo no parte de una teoría de la realidad; tampoco es una doctrina de la libertad. Se trata más bien del ejercicio concreto de la libertad, esto es, de poner en acción la libre disposición del hombre en un cuerpo a cuerpo con lo real. Desde el principio la concepción surrealista no distingue entre el conocimiento poético de la realidad y su transformación: conocer es un acto que transforma aquello que se conoce. Es así como la actividad poética vuelve a ser una operación mágica (PAZ, 1957, p. 165).

Para la literatura venezolana el Surrealismo vino de la mano del poeta Juan Sánchez Peláez (1922-2003), uno de los fundadores de la poesía moderna en Venezuela y, a su vez, uno de sus secretos mejor guardados, le debe su filiación al Surrealismo al hecho casual de haber tenido que vivir en Chile. Este poeta venezolano tuvo que a sus 18 años, específicamente en 1950, viajar a estudiar a Santiago para completar su bachillerato y allí logró entablar amistad con los miembros más conspicuos del grupo de la revista *Mandrágora*, Braulio Arenas, Enrique Gómez Correa y Jorge Cáceres, a los que después se sumaron Teófilo Cid y Gonzalo Rojas; Rosamel del Valle y Humberto Díaz Casanueva.

En Colombia tenemos al grupo Mito y al movimiento Nadaísta, los cuales constituyeron una auténtica revolución surrealista en la Colombia de mediados del siglo XX. La producción literaria de estos grupos se enmarca definitivamente en los métodos automatistas de composición y la estética onirista del surrealismo. *Mito* fue una revista que apareció ante el mundo cultural de Colombia en 1955. Fue fundada

por el poeta Jorge Gaitán Durán, y confeccionada junto a un grupo de creadores e intelectuales que venían del interior del país, específicamente de Santander y que perseguían un objetivo común, tomar por asalto a la capital, Bogotá, y modernizar la literatura del país. Es decir, superar la estética romántica, modernista y parnasiana que todavía dominaba la noción de literatura en Colombia, y que era representada por la herencia de los grupos anteriores: Los Nuevos y Piedra y Cielo.

Más adelante se verá que todas estas propuestas guardan una relación inmediata con la concepción poética que posteriormente postularía ante la cultura venezolana de los años 60, El Techo de la Ballena. Grupo que de manera tardía pero renovada, lanzaría a través de sus tres manifiestos una propuesta del lenguaje basada en la búsqueda del conocimiento a través del fluir del inconsciente, la libertad y la ironización literaria con los elementos más profundos y esenciales de la condición humana: la libertad, el amor, el erotismo, la imaginación, la muerte, el sueño y los símbolos.

Para Adriano González León (2015), uno de los fundadores, promotores y redactores de los principales manifiestos de El Techo de la Ballena, la influencia que tuvo este fenómeno continental del surrealismo en todo lo que tuvo que ver con el surgimiento del grupo venezolano, “El Techo de la Ballena”, fue más que profunda y determinante de lo que uno piensa, pues le aportó las bases de una estética y una ética de la creación que todavía era desconocida en el país. En una entrevista que le hizo Esther Coviella en 1980, en torno a las referencias estéticas que se le pueden adjudicar al movimiento venezolano este fundador del Techo nos dice:

No es que forzosamente El Techo fuera un grupo de militancia surrealista con un carácter muy preciso, pero sí tomaba del surrealismo determinados aspectos como la provocación, los espectáculos hirientes y sobre todo su enorme sentido crítico acerca de la realidad artística, política y convencional del país. Eso es lo que para mí define fundamentalmente el movimiento de El Techo de la Ballena. Y digo movimiento porque no fue una corriente estética, no fue una corriente artística puramente sino que de pronto fue una actitud ante la vida y en este sentido tuvo una aproximación al fenómeno surrealista. (COVIELLA, 2015, p. 120)

Para Adriano González León después de los años 40, estaban muy claras las filiaciones del surrealismo con el arte y la literatura de vanguardia en América Latina. Si hacemos un resumen del panorama literario que antecedió el surgimiento del grupo Venezolano, tendremos que decir que son obvias las filiaciones que mantuvo el movimiento venezolano con el grupo surrealista de Buenos Aires fundado por Aldo

Pellegrini, Enrique Molina y Carlos La Torre: *A Partir de Cero*, del cual surgió la figura de un poeta joven como Francisco Madariaga. Por esa misma época en Venezuela también se supo del grupo Mandrágora, que agrupó a un conjunto de autores tan singulares como Enrique Gómez Correa, que era más o menos el teórico, Braulio Arenas y Teófilo Cid, desarrollaron una producción literaria muy ligada al fenómeno surrealista. En Perú por su parte, hubo otro movimiento de inspiración surrealista no militante, que estuvo vinculado a la revista *Las Moradas*, creada alrededor de la figura de Emilio Adolfo Westphalen, y al que se adscribieron importantes poetas como Javier Sologuren, Martín Adán y César Moro.

Para Gonzalez León (2015) todos estos grupos y figuras, asociadas de una u otra manera al movimiento surrealista latinoamericano, influyeron en el surgimiento de El Techo de la Ballena, porque dejaron marcada la senda, la ruta, la esencia, el ejemplo, la inspiración y la aspiración renovadora que recogería la generación de escritores que conformarían el grupo venezolano. En el núcleo de la propuesta surrealista, estaba el modelo a seguir y el método que necesitaban los jóvenes escritores de ese pequeño país de la periferia cultural latinoamericana, para organizar aquellas actividades de carácter artístico que produjeran un impacto y se relacionaran con el momento social y político de la Venezuela de los años 60, a partir de un propuesta radical del arte y la poesía de acción. Adriano González León (2015) nos da la siguiente explicación para resumir la tentativa que inspirará a los integrantes del grupo venezolano a tomar este camino sin retorno:

De lo que se trataba era de salir con una manifestación estética, bien sea en la plástica o en la poesía o cualquier otra forma de expresión, con un lenguaje bastante renovado, bastante audaz, que heredaba las mejores enseñanzas del surrealismo o de los grandes poetas aislados de la vanguardia de comienzos del siglo como Eliot, Pound, la narrativa norteamericana, y que de paso quería participar de una manera activa en el fenómeno humano; de allí entonces que ETB no se dedicara exclusivamente a editar poemas, relatos y realizar exposiciones de pintura sino que los actos conllevaban un sentido crítico y teatral, un sentido de acción. Se repetía un poco lo que los dadaístas hacían en Munich, lo que después los surrealistas hicieron en París: actos de provocación. (COVIELLA, 2015, p. 123)

Algunos críticos se atreverán a hablar de que El Techo también se inspiró de la experiencia derivada de la poesía norteamericana, el boom de la cultura pop y el delirio retórico del Grupo Beat. Yo no creo mucho en eso. En el Beat hay mucho Jazz que no resuena en estos grupos. El Techo de la Ballena solamente coincidió con este

grupo en la provocación del lenguaje, el prosaísmo de sus motivos y la cercanía de sus visiones testimoniales. Su estética también estaba vinculada al surrealismo más radical y su tentativa era la de transformar al mundo a partir de la fuerza agitadora de la poesía. Pero esto no quiere decir que le daba algo al grupo norteamericano. Son coincidencias que obedecen más que todo, al espíritu de una época.

En Venezuela, el Surrealismo fue entonces otra de las fuentes de inspiración creadora de El Techo de la Ballena (1961-1967); movimiento plástico y poético que alcanzó una gran fuerza expresiva y militante por esos años. Este grupo surge, en principio, como una forma de acción política y poética. Contó entre sus filas con los poetas Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, Edmundo Aray, Carlos Contramaestre y otros miembros que basaron su escritura en los principios surrealistas. El Techo de la Ballena no es una excepción en este sentido. Responde a los principios elaborados por los movimientos que le antecedieron en la historia de las vanguardias latinoamericanas, por eso surgió como una respuesta de corte surrealista, marxista y anarquista, de un grupo de jóvenes escritores de izquierda revolucionaria venezolana de los años 60.

III. CAUPOLICÁN OVALLES Y EL TECHO DE LA BALLENA (1961-1967)

Como dijimos anteriormente, la historia moderna de Venezuela es un buen ejemplo para entender de que se trató este fenómeno que Ana Pizarro (2004) llama: la modernidad tardía. Durante medio siglo, el destino de esta diezmada república suramericana estuvo determinado por la expansión y el sostenimiento en el tiempo de dos largos procesos dictatoriales que retardaron su definitivo paso a la modernidad. El primero fue el de Juan Vicente Gómez (1908-1935) con su respectiva cadena de simulacros y sucesiones del poder, y el segundo, el de Marcos Pérez Jiménez (1948-1958). El gobierno de Gómez fue el resultado de la longeva decrepitud del caudillismo del siglo XIX y la consecuencia de su desgaste cronológico.

La llegada al poder de este terrateniente andino representa el final inesperado de las guerras internas que se dieron de manera incesante e intermitente en el territorio nacional desde 1845, bajo la denominada Guerra Federal, Guerra Legalista, guerras de Crespo, guerra contra Andrade, hasta su llegada al poder en 1908. Gómez encarnó una dictadura, que ante la ausencia de un liderazgo que se le resistiera y lo confrontara, pudo generar las condiciones para que un campesino ignorante y cruel como él, se convirtiera en un tirano decadente que gobernó al país hasta el día de su muerte en 1935.

Sólo unos pocos intelectuales venezolanos levantaron la voz en su contra y pagaron un precio muy caro por su temeridad. Para ellos solo hubo muerte, tortura, vidrio molido, un calabozo frente a la playa en las viejas mazmorras de la cárcel de La Rotunda y el más absoluto silenciamiento. La sociedad venezolana siempre fue en exceso dócil con sus tiranos y conservadora con sus gustos. Todos sabemos que llegó al punto de acompañar al dictador hasta el cementerio el día de su muerte, como si se hubiera tratado de la trágica partida de un héroe.

Si hubo algún gobernante opaco, mediocre e ignorante, pero astuto y tenaz; o algún político tan decadente y dañino en la lamentable historia de Venezuela, ese fue el general Juan Vicente Gómez. Mantuvo durante 27 años oprimida a toda la sociedad venezolana. A esos años de absoluta abyección se les debe agregar los 8 años previos de mandato del otro dictador y compañero de armas de Gómez, el general Cipriano Castro. Y luego, después de su fallecimiento, lo que sobrevino fue la

continuidad postgomecista representada por dos epígonos más destacados: Eleazar López Contreras e Isaías Medina Angarita, quienes continuaron gobernando al país hasta mediados de siglo (PINO ITURRIETA, 2000, p. 352).

Por supuesto, en este ambiente militarista, ausente de garantías, libertades y apertura democrática, cualquier modalidad de iniciativa vanguardista estaba prohibida. En el plano cultural, tenemos el caso del *Grupo Válvula*, movimiento vanguardista moderado que fue impulsado por la generación de estudiantes de 1928. Esta iniciativa de vanguardia artística y literaria venezolana, es el único grupo que es tomado en cuenta por Jorge Schwartz en su trabajo sobre *Las Vanguardias Latinoamericanas* (2002). Sin embargo, esta generación de estudiantes de la UCV, escritores, artistas y poetas de distinta índole y tendencia distinta, crearon una revista llamada *Válvula* que solo pudo ser publicada una sola vez en 1928.

Alrededor de *Válvula* se reunió un grupo más o menos compacto de artistas y políticos que organizaron una serie de manifestaciones que no cumplieron con su propósito, que no era otra que el convocar a otros artistas y despertar a las multitudes adormiladas de una nación que hizo del sometimiento una forma de vida cotidiana. La mayor parte de los autores que se sumaron a la iniciativa generada por esta revista literaria eran narradores. En este grupo solo había tres poetas: José Antonio Ramos Sucre, Antonio Arraíz y Pio Tamayo; y tres novelistas: Guillermo Meneses, Arturo Uslar Pietri, Miguel Otero Silva. La revista solamente tuvo un número porque ante esta iniciativa la dictadura no tuvo otra respuesta que la de la represión. Se ordenó decomisar los ejemplares y detener a los estudiantes y artistas que organizaron las actividades culturales de aquella semana del estudiante.

Según Douglas Bohóquez (2002) *Válvula* perteneció a un movimiento de crítica cultural estudiantil identificado con la insurgencia política y literaria en Venezuela que derivó de una generación de estudiantes llamada la "Generación del 28". Algunos de los estudiantes mencionados que a su vez eran jóvenes escritores, se congregaron en el grupo que gestó la publicación. Todo esto lo hicieron con la intención de instalar en la esfera pública, el debate socio-cultural sobre la pertinencia de la modernidad que se asomaba en las vanguardias literarias que estaban eclosionando en Europa y el resto de América Latina. La importancia de *Válvula* radica en el hecho de haberse fijado por primera vez en las nuevas tendencias vanguardistas históricas de la

literatura contemporánea, y haber comprendido que participar en la insurrección política de la época era la única manera de procurarse un espacio a la insurrección literaria y artística en todos los niveles de la cultura venezolana.

El primer texto editorial de la revista *Válvula* fue un manifiesto. Se llamó *Somos*, y fue publicado el día 5 de enero de 1928. Era un texto colectivo, como usualmente ocurría con los manifiestos vanguardistas, que no tuvo firma, pero del cual hoy en día sabemos que fue redactado por el narrador Arturo Uslar Pietri. En *Somos*, los miembros del grupo se autodefinen como el núcleo de la juventud intelectual de Venezuela, y enuncian las mismas consignas ultraístas enunciadas por Borges y Gironde en 1922. Es decir asumen que el porvenir de la literatura venezolana se cifraba en la metáfora y su poder evocativo, en la síntesis y la eliminación de los elementos decorativos y superfluos de la descripción, y el culto al progreso y la novedad. La propuesta de *Somos* afinaba sus esperanzas en el futuro pero carecía de conexiones ideológicas que expresaran la conciencia política que la mayoría de los miembros del grupo no tenían. Sin embargo tiene una trascendencia local porque fue el primer texto programático vanguardista de la historia de la literatura venezolana.

A pesar de que *Válvula* no se presentó ni se asumió en su momento como una publicación política y subversiva, sí fue considerada de esta manera por los funcionarios del gobierno de ese entonces. Los gendarmes de Gómez, entendieron que detrás de las premisas del manifiesto, que estaban basadas en “renovar y crear” se cernía una amenaza contra el régimen. Al día siguiente ordenaron allanar la oficina donde se reunía el grupo y detener a todos los que estuvieran presentes. Los funcionarios intuyeron que en el contenido de ese papel, estaban asentadas las bases de un pronunciamiento contra la tradición y el orden simbólico consagrado, sostenido y legitimado por el régimen. Semejante acto de irreverencia no fue tolerado. Esa fue la razón por la cual la censura del gobierno acabó de plano con la publicación, para luego dispersar, acallar, expulsar, encarcelar y neutralizar a todos los miembros del grupo.

Después hubo que esperar más de treinta años más para que Venezuela, como sociedad, llegase a tocar de nuevo las puertas de la modernización. Hubo que esperar algunos años más para que los escritores de un país confuso y lleno de problemas

sociales y políticos como Venezuela, asumieran el compromiso de hacer una literatura honesta, visceral, iconoclasta, crítica, moderna, transgresora y representativa.

La segunda dictadura fue la del coronel Marcos Pérez Jiménez. La característica principal de su gobierno, política e históricamente hablando, fue la violencia de su autoritarismo extremo. El suyo fue el gobierno dictatorial más corto de la historia de Venezuela: desde 1948 hasta 1958, una década en que la construcción de obras públicas estuvo acompañada por la represión absoluta. La dictadura personalizada y cerrada se da a partir del 52; y en ese sentido no fue muy distinta, que la del régimen del general Gómez.

Marcos Pérez Jiménez no fue otra cosa que el continuador de un proyecto militar que ha estado presente en el país desde el siglo XIX. Su gobierno no aportó ninguna originalidad a la historia contemporánea de Venezuela, salvo la novedad de la corrupción administrativa que todavía no se conocía con el gomecismo. Fue un dictador que procuró impulsar un programa de modernización que nace después de la muerte del general Gómez por el auge de la explotación petrolera en la nación.

De acuerdo al historiador Elías Pino Iturrieta (2000), después de Pérez Jiménez el poder que se configuró en la Venezuela de los años 60, fue la implantación y la alternancia hegemónica del autoritarismo de los nuevos partidos de gobierno: Acción Democrática y Copei. El primero estuvo liderado por Romulo Betancourt (1908-1981) y el segundo por Rafael Caldera (1916-2009). A este largo proceso de alternancia presidencial se le llamó: el bipartidismo. No hay dudas que en el país surgió la voluntad de construir el estado de derecho y de fortalecer las instituciones fundamentales de la república, pero la voluntad de los nuevos jefes de partido, comenzó a crear las condiciones para limitar la deliberación democrática en la toma de decisiones sobre las políticas públicas e instaurar la exclusividad del control del país como un privilegio que era potestad de la dirigencia de los partidos.

Cuando Rómulo Betancourt asume el poder en 1959, en vez de propiciar acuerdos reanuda una situación de hostilidad y confrontación con el partido comunista que parecía desaparecido de la historia y provoca la división de la sociedad venezolana entre la izquierda y la derecha. Abre una grieta que separa para siempre dos grupos que se enfrentaron a la dictadura durante 8 años y que en ese momento

debían trabajar en conjunto para impulsar la modernización institucional e infraestructural de la república.

Eso trajo como consecuencia que en los años 60, los autoritarismos de Gómez y Pérez Jiménez, fueran sustituidos por el autoritarismo de un partido político: Acción Democrática. Organización que se proclamó desde el primer momento como el partido del pueblo, y al hacerlo, asumió la misma posición monológica y absolutista de sus predecesores. La crisis de los años 60 en Venezuela se basó en el hecho de que el partido reemplazó a la dictadura militarista y ocupó el lugar de la tan ansiada democracia, se proclamó inmediatamente como la única representación de la conciencia lúcida de una nación. Esta organización política creó la figura caricaturesca de un personaje popular llamado Juan Bimba, para construir el estereotipo del destinatario del "pueblo elegido", y postular a Rómulo Betancourt como el nuevo jefe y gran benefactor de ese pueblo (PINO ITURRIETA, 2000, p. 354).

A nivel cultural, El Techo de la Ballena fue consecuencia de esta nueva crisis. Por eso constituye en la historia del arte y la literatura venezolana del siglo XX, el primer movimiento contracultural de la nación que surge de la necesidad de echar abajo los cimientos de las tradiciones culturales y políticas de Venezuela. Su actitud iconoclasta no proviene de la nada, aparece consubstanciada con la necesidad de un cambio político y cultural que le impone al arte la urgencia de generar, no solamente una renovación profunda de las concepciones literarias sino también de las políticas, mediante la instrumentación de una serie de estrategias discursivas iconoclastas que tienen por objeto propiciar una revolución de las mentalidades. Se sabe, por el connotado espíritu agresivo, burlón, insultante y satírico que caracterizó la mayoría de las actividades y publicaciones de este grupo literario, que lo que movía a su gente fue un sentimiento de indignación muy profundo, nacido de una gran decepción política. Veamos cómo el poeta Caupolicán Ovalles, explica el origen de este sentimiento de indignación que marcó y definió el destino de toda una generación, en una entrevista que le hicieran Esther Coviella y Nelson Dávila en 1980:

Una de las cosas que favoreció a El Techo de la Ballena fue el haber tenido no sólo el betancourismo como Gobierno, sino el betancalderismo como formalización de acuerdos políticos de la burguesía venezolana; entonces, habiéndose dado en el marco de referencia de la América Latina el caso cubano y realizarse ya como un hecho real evidente a través de veintiún años se demostró que sí era posible la toma del poder político a partir de una ideología revolucionaria, desde el marxismo-leninismo. Este nuevo orden nos permitió a nosotros ser más certeros en nuestros

propósitos creadores-literarios porque nos obligó a nosotros a afirmar, a manipular la ideología, a consolidar nuestros propósitos de orden a favor o en contra de un nuevo, o viejo tipo de sociedad, aparte de que también tuvo una resonancia, un reconocimiento, y una solidaridad internacional. Así que, nosotros, al mismo tiempo que centralizábamos nuestros objetivos políticos, definíamos aún más nuestros procesos de tipo ideológico, nos comunicábamos internacionalmente y teníamos la solidaridad en función de una praxis, o sea que también era recibir libros, recoger cartas, un grupo que recibía, te apoyaba y representaba ideológicamente. Y en ese sentido El Techo es como una creación de resonancia del sistema político de la década del 60 y sin Betancourt no hubiera existido —en eso sí quiero ser claro—, no se hubiera dado, ni en lo ideológico ni en lo creativo. El Techo de la Ballena a lo mejor hubiera sido una generación más aislada. (OVALLES, 2017, p. 342-343)

Sin embargo esto no quiere decir que El Techo de la Ballena haya surgido de la nada, como una isla en el firmamento nacional o por generación espontánea. Tuvo un precedente histórico, un hermano menor, un grupo predecesor que de alguna manera sentaría las bases estéticas de este gran proyecto generacional y modernizar que encabezaron las vanguardias literarias y artísticas de los años 60. Su historia es la consecuencia de la secesión de un grupo que empezó a integrarse en 1954, publicó el primer número de su revista en 1958, colmó la escena político-cultural de la ciudad de Caracas durante tres años y pasó a la historia con el nombre de *Sardio* (1958-1961).

De acuerdo a lo que cuenta Carmen Virginia Carrillo en un trabajo titulado: *De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela* (2007), el grupo formalmente nació en 1958, con la publicación del primer número de la revista *Sardio*. Sin embargo, sus integrantes ya se reunían con cierta frecuencia en los cafés y bares de una zona muy concurrida en la ciudad de Caracas llamada Sabana Grande, desde 1955, y habían armado un pequeño espacio que servía de galería de arte y librería donde hacían sus pequeñas exposiciones y presentaban sus libros, en el año 1957. Estuvo integrado por un grupo de jóvenes que se fueron a vivir a la capital del país para cursar el último año de secundaria y comenzar los estudios universitarios, y que por esas cosas del destino coincidieron en dos de las pocas instituciones educativas en la que se podía completar el bachillerato en todo el país por aquella época: el *Liceo Fermín Toro* y el *Liceo Andrés Bello*. Veamos cómo ilustra esta feliz coincidencia Francisco Perez Perdomo en una entrevista que le hiciera en 1980 la investigadora Esther Coviella (2015):

Para hablar de El Techo de la Ballena es básico hablar un poco de *Sardio*. Yo no diría que es un antecedente claro, o por lo menos tan obvio, de El Techo de la Ballena, pero sí ocurre que con *Sardio* muchos de los que formaron parte del grupo

más tarde se incorporaron a El Techo de la Ballena. Como todos los grupos literarios, nace en forma un poco caprichosa, un poco al azar, no son grupos que se forman por decreto, sino que son artistas, escritores que tienen algunas búsquedas en común y luego van coincidiendo en algunos sitios, unos atraen a otros, hasta que al final existe más o menos un grupo; por ejemplo, *Sardio* es mi experiencia. Prácticamente nace en los años 49-50, cuando un grupo de estudiantes de quinto año de bachillerato que veníamos de distintas partes del interior, unos de Trujillo, Valera, Barquisimeto, coincidimos en los liceos Fermín Toro y Andrés Bello; éramos muchachos de dieciocho o veinte años. Ahí, prácticamente, comenzó a existir *Sardio*, pero era una existencia algo fantasmal que vino a concretar su existencia en dos hechos básicos: la fundación de la librería Galería *Sardio* en el pasaje Iruña, frente al Teatro Municipal, y la publicación de la revista *Sardio* que apareció en mayo de 1958 y de la cual se publicaron ocho números. (PÉREZ PERDOMO, 2015, p. 149)

La iniciativa de *Sardio* fue la de una vanguardia más estética que política. Su mayor interés fue el de abrirse al mundo, traducir y divulgar la literatura contemporánea que no llegaba al país en las páginas de su revista, y promover sus producciones literarias y artísticas, auspiciando la integración y la internacionalización de las artes venezolanas en el continente. El grupo estuvo conformado por poetas, narradores y artistas plásticos, que comenzaron a canalizar sus inquietudes literarias solamente desde un punto de vista estético.

Como se dio en el caso de los vanguardismos históricos de los años 20, su nacimiento fue producto de la vertiginosa dinámica de cambios sociales que generó en la cultura nacional el surgimiento imprevista de la era industrial petrolera venezolana, que comenzó a imponerse con sus concentraciones multitudinarias en Caracas y Maracaibo, sus comunicaciones masificadas y rápidas; y con la propagación de una cultura literaria global. *Sardio* impulsó la primera mudanza estética del nuevo medio siglo en Venezuela, representa el primer cambio de mentalidad y la primera crisis raigal de valores de la cultura tradicional del país. En ese sentido sólo “aspiró a representar la nueva sensibilidad y a orientar a las promociones intelectuales más recientes” (LISCANO, 1995, p. 86).

A pesar de su posición aparentemente despolitizada, *Sardio* fue objeto del asedio y la persecución de la dictadura, entre los miembros de su filas se encontraban algunos poetas, artistas plásticos y narradores, que un buen día dejaron de conformarse con lo que tenían a mano y empezaron a explorar la estilización de la poesía transfiguradora de lo incidental y lo accidental, las tribulaciones metafísicas del hombre moderno en su circunstancia, su pugna mental y social con su entorno y la

fragilidad de su vida fraccionada en una conciencia escindida por oposiciones irreconciliables.

Sardio denominó a sus manifiestos editoriales: *Testimonios*. En esos textos fundacionales de raigambre ensayística “enunciaba ideas, formulaba críticas, proponía valoraciones, definía el compromiso” (LISCANO, 1995, p. 85). Los propósitos del Grupo Sardio contemplaban la tentativa influir en la transformación de la sensibilización de la cultura nacional, así como la práctica de “un humanismo político de izquierda que lleve a los vastos sectores desasistidos del país una educación racional y democrática y que incorpore a nuestro pueblo al goce profundo de los grandes valores del espíritu”, entre otros aspectos que fueron ampliamente expuestos en su manifiesto (SANTAELLA, 1992, p. 60).

Sin la intención de querer resultar demasiado controversial Juan Calzadilla (2014) hace un análisis bastante detallado sobre las complejas expectativas e influencias de este grupo que precedió a El Techo de la Ballena, y del cual proceden algunos de sus integrantes más destacados. Veamos lo que dice acerca de la conformación y las tentativas fundamentales que se había cifrado el grupo para fundamentar su existencia:

La vanguardia intelectual se estima parte interesada en el debate, interviene, actúa, sale de su burbuja estética y abandona por algunos momentos el refugio de una clandestinidad hostigada para incorporarse al desfile, sin renunciar a sus ideales, o a su escepticismo o su anarquía, a su ideario liberal comprometido con su arte de minorías. Ahora es más combativa aunque pronto lo olvide. Ha publicado libros y revistas, da recitales en cafés y presenta exposiciones de arte. Se ha congregado en torno a grupos literarios, anónimos o confesos, como Cantaclaro y Sardio, de donde emergen valores nuevos, jóvenes escritores que profesan fe cosmopolita. Lectores de los clásicos, admiran a Saint John Perse, Faulkner, Huxley, Eliot, Mann, Breton y los surrealistas, a Rilke, a Vallejo, Pessoa y Huidobro, y hacen una literatura de aspiración metafísica o, si no, una poesía que, apoyada en el rechazo de la tradición retórica, busca soluciones personales al modo en que deben expresarse la vivencia de las circunstancias, o de la historia, de la infancia, de los ríos, los paisajes, los cantos de los pájaros, el habla campesina, la existencia humana. Surgen autores como Salvador Garmendia, Adriano González León, Ramón Palomares, Rafael José Muñoz, Rafael Cadenas, Alfredo Silva Estrada, Jesús Sanoja Hernández, Guillermo Sucre, Francisco Pérez Perdomo, Gustavo Pereira, José Balza, Caupolicán Ovalles, Edmundo Aray, Efraín Hurtado y muchos otros. Pero con ellos, en su seno, alienta el duende de la división ideológica, asoma su anillo la divergencia y con ello la renuncia al compromiso político, o su aceptación, lo cual lógicamente se reflejará en las actitudes, en las formas y el contenido de lo que piensan y escriben. Aparecen las obras del momento, libros personales y de juventud, madurados con perseverancia; se publican los libros *El reino*, *Alacranes*, *Las hogueras más altas*, *Los cuadernos del destierro*, *Fantasmas y enfermedades*, *De la casa arraigada*, *La gruta verdadera*, *El canto de Adán*, etcétera. La poesía da paso a formas simbólicas de evocación que entran en la experiencia más terrenal o abstracta del hombre, en su relación con el

entorno. En la narrativa se mantiene la tradición del relato venezolano por la vía de un lenguaje que con Salvador Garmendia se universaliza y desemboca en una de las primeras novelas sobre el deterioro de la convivencia urbana, *Los pequeños seres*. (CALZADILLA, 2014, p. 34)

Lo común entre los integrantes de Sardio, fue la influencia recibida de la corriente del pensamiento existencialista y la identificación con las propuestas estéticas de los escritores que más o menos se acercaban a los postulados planteados en la sensibilidad poética del movimiento. Nos referimos a Simone de Beauvoir, Thomas S. Eliot, Dylan Thomas, Franz Kafka, Albert Camus. Igualmente manifestaban su filiación estética con las propuestas desarrolladas por narradores tan disímiles como Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges, quienes afincaron la temática de sus relatos en una oralidad de inspiración regionalista, más ligada al surrealismo que a al nativismo comprometido de la década del 30.

De acuerdo con lo que apunta José Ramón Medina (1992), el comité de redacción de la revista Sardio estuvo encabezado por una serie de intelectuales y artistas entre los que figuraron los siguientes nombres: Oswaldo Trejo, Héctor Malavé Mata, Caupolicán Ovalles, Efraín Hurtado, Rodolfo Izaguirre, Elisa Lerner, Manuel Quintana Castillo y Antonio Pasquali; y algunos colaboradores extranjeros como Gonzalo Rojas, Rosamel del Valle, Octavio Paz y Alejo Carpentier. Las influencias literarias del grupo Sardio, provienen del hermetismo existencialista de la obra de Jean-Paul Sartre, Samuel Becket y el surrealismo onirista, pesadillesco e irónico de Saint-John Perse, Lautréamont, Artaud y Alfred Jarry. En los textos de este grupo también podemos encontrar la huella del simbolismo de Rimbaud, la prosa observatoria de Baudelaire y la imaginación enciclopédica de un autor venezolano poco entendido en la década del veinte, apocalíptico, suicida y pre-surrealista llamado José Antonio Ramos Sucre.

El grupo Sardio nació al final en medio de la dictadura de Pérez Jiménez a consecuencia, no de la lucha política de sus miembros fundadores sino de una amistad, que se fue fraguando entre un conjunto de jóvenes a partir de 1954, en función a ciertas identificaciones literarias y artísticas. En primer número de la revista, de mayo-junio 1958, apareció el primer manifiesto del grupo, titulado: *Testimonios*, y en ese breve texto explican la preocupación que les genera la crisis de los tiempos y la situación del país, por eso como colectivo de artistas y escritores, manifiestan su posición frente a las circunstancias históricas que les ha tocado afrontar:

Ante el peso de una historia singularmente preñada de inminencias angustiosas, como la de nuestros días, ningún hombre de pensamiento puede eludir esa militancia sin traicionar su propia, radical condición. Las hasta hace poco imperantes categorías del esteticismo resultan hoy demasiado estrechas y asépticas. Ser artista implica tanto una voluntad de estilo y un ejercicio del alma como una reciedumbre moral y un compromiso ante la vida. (SANTAELLA, 1992, p. 71)

Como puede entreverse en esta breve cita del primer manifiesto del grupo, *Sardio* fue un grupo que asumió la participación política de manera indirecta, aleatoria y accidental. En su agenda lo político fue más un posicionamiento abstracto que un compromiso radicalizado. En medio de una situación nacional profundamente polarizada esto representaba para algunos de sus miembros un despropósito, una herejía, una levedad, un gesto de evasión y cobardía injustificable. Para otros integrantes, como Edmundo Aray, Adriano González León y Caupolicán Ovalles, quienes eran de los más extremistas defensores de la lucha política y las vanguardias radicales, esta visión de los hechos históricos podía ser considerada un acto de complicidad intolerable.

En ese primer *Testimonios* que apareció en la revista *Sardio* hay otro trecho que pone de manifiesto la posición política mesurada y equilibrada de algunos de sus miembros fundadores del movimiento, como Guillermo Sucre y Osvaldo Trejo, que no estaban dispuestos a dejarse llevar por la vorágine visceral de la lucha radical y extremista de las contraculturas. Esta posición digamos que ética y universal, se manifiesta tal y como se sentía, tenue y de manera abstracta, evadiendo la excesiva hilaridad y los señalamientos específicos:

Ser político equivale a tanto como ser hombre. Toda indolencia es propicia a la esclavitud y a la humillación del espíritu. Quienes soslayan esta verdad olvidan que ciertas fuerzas oscuras, desencadenadas en un momento dado sobre la historia, quebrantan siempre la dignidad de toda creación. (SANTAELLA, 1992, p. 72)

Francisco Pérez Perdomo (2015, p. 149) comentaba que andes de que se les hubiera ocurrido sacar la revista, entrado el año 57, pensaron que podían publicar lo que habían escrito y reunieron dinero para editar *Las hogueras más altas*, un libro de cuentos de Adriano González León; más o menos a finales de ese mismo año imprimen el poemario *El reino*, de Ramón Palomares en 1958 y una magnífica traducción de *Estrechos son los navíos* del poeta francés Saint-John Perse hecha por el crítico Guillermo Sucre. El año siguiente se publica la novela *Los pequeños seres* de Salvador Garmendia; y después, en 1961, libro de poemas *Fantasmas* y

enfermedades de Pérez Perdomo. Por último se edita el texto de poesía de Edmundo Aray, *Nadie quiere descansar*. En total los miembros del grupo Sardo, editaron unos seis libros y ocho números de la revista, en apenas tres años, y luego empezó a vacilar, a tambalearse, por una serie de razones de índole ideológica que explicaremos más adelante. Cabe acotar que todos estos libros salieron con el sello de pequeño fondo editorial *Sardo* hasta el año 1961. Este año el grupo se desintegra y aparece El Techo de la Ballena (1961-1967). Veamos un ejemplo de la poesía del grupo sacado directamente de uno de los libros de Francisco Pérez Perdomo, publicado por el sello editorial del grupo en 1961, que fue titulado *Fantasmas y enfermedades*:

Para escapar

Para escapar del pánico de las noches
y de la incriminación de los vocablos
me acuesto
me levanto
mis pasos resuenan como un fiebre
minuciosamente ordenada en el laberinto de las calles
me extravió en los barrios apartados
Pero el acoso de las voces
me sigue como una balada fatal
De nada han servido mis arrodillamientos
mis silbidos y mis brazos en jarras
y estos ojos tan tristes y escamados
deslizándose bajo la luna y las bombillas eléctricas
hasta una hora tan impropriadamente avanzada
Sobresale en particular una voz enconada
voz anonadante
una voz muy estridente que reptaba como un cáncer
por las capas cerebrales
En las aceras
y sobre las basuras que levanta el viento
me rindo a mis fantasmas

Para Ángel Rama (1987) los poemas de esta obra prima, representaron para el momento de su publicación el preámbulo de un libro fundacional que aparecería tres años después, titulado *Los venenos fieles*, cuando el poeta dejara el grupo Sardo y se incorporara a El Techo de la Ballena por razones ideológicas. Ese segundo libro que acabamos de mencionar convertiría a este joven poeta de una pequeña ciudad del interior del país llamada Trujillo, en uno de las voces más representativas de la generación perteneciente a los años 60. Adriano González León (2015) afirmaría algo más osado todavía, que este par de obras de Pérez Perdomo: *Fantasmas y Enfermedades* y *Los Venenos Fieles* podrían considerarse hoy en día, dos poemarios irrepitibles, tanto dentro como fuera del contexto literario de la poesía nacional, no solo en lo que respecta a la poesía de la década de los sesenta sino en

lo que atañe a todo el siglo XX. Aunque parezca un juicio exagerado, propio de las filiaciones ideológicas que definieron la relación de los escritores que pertenecieron primero a Sardio y luego a El Techo de la Ballena, es indudable sostener que en estos dos títulos de Francisco Pérez Perdomo, se puede reconocer una línea de expectación, una ironía cargada de absurdidades y una singularidad discursiva pocas veces vista, por lo menos en la historia de la poesía venezolana. Para sostener los fundamentos de este juicio subjetivo, creo que es necesario citar otro de los poemas de este primer libro del poeta Perdomo:

De las enfermedades

Hay enfermedades familiares
Enfermedades que bajan por la columna vertebral
como monos selváticos
Enfermedades reales a las que el órgano de evasión
les resta su importancia
Así como hay enfermedades
que nos hacen escupir al amigo o a la amada
esta enfermedad me toma de la mano
y me conduce no propiamente a las atmósferas
perfumadas de las salas de baile
Como una reina loca
en medio de las risas y las burlas
me arranca de bruces
cuando hago cola en las paradas
En suma se comporta con la rudeza
de una persona nada bien educada
Confieso que no entiendo
pero hay personas circunspectas
que la clasifican dentro del grupo
de las enfermedades desvergonzadas.

Para entender las causas del surgimiento de El Techo de la Ballena es indispensable recordar los aportes, las tentativas y la trascendencia que tuvo en el país el grupo Sardio. Esto es necesario porque fue un antecedente fundamental que sentó las bases del surgimiento de El Techo de la Ballena, y además porque muchos de los escritores que formaron parte del grupo serían los que se separarían del movimiento para incorporarse a las filas más extremistas y radicales del movimiento iconoclasta de los años 60. Algunos integrantes del grupo, entendían la democracia a partir de la óptica planteada por el presidente Betancourt y lo veían como el fundador de la democracia moderna en Venezuela. Además, a nivel estético, algunos de los poetas más moderados del grupo como Guillermo Sucre, Ramón Palomares y Luis García Morales no solo se identificaban a nivel formal con el surrealismo más sofisticado y sugerente de Paul Eluard y Saint John Perse, sino también con esa corriente de la creación, también vanguardista y muy importante pero

poco mencionada en estos casos, que José Emilio Pacheco llamó: la otra vanguardia, en un texto titulado, *Nota sobre la otra vanguardia* (1979) para referirse a la tendencia anglosajona de las primeras décadas del siglo representada por autores de la estatura de Joyce, Eliot y Pound, cuya lectura fue un paso necesario e imprescindible para este joven y también vigoroso sector de la renovadora poesía vanguardista venezolana de los años 60.

Los primeros signos de la división interna que terminó por erosionar las bases fundamentales del grupo *Sardio*, empezaron a notarse en 1959, a partir de la identificación o el rechazo que generaban para algunos miembros del grupo dos situaciones políticas particulares que se estaban desarrollando en ese preciso momento tanto en Venezuela como en el resto de América: los acuerdos políticos y las medidas que implementa el gobierno de Betancourt y el impacto que tuvo entre los jóvenes venezolanos el triunfo de la Revolución Cubana. Es por eso que en la edición de los números 5-6 de la revista del grupo (enero-abril de 1959) la fracción de los escritores de *Sardio* que se identificaba con la radicalización de la lucha política a través de la literatura y el arte, manifestaron abiertamente su posición frente a los acontecimientos políticos que se desarrollaban dentro y fuera del país. En ese editorial del volumen de la revista, que determinó el destino del grupo, se presentaron los siguientes planteamientos parapolíticos:

La literatura se nos dio como un arma de combate, como ejercicio de una personalidad libérrima e incontaminada de requiebros o de eufemismos. Y el acto de creación ha sido para nosotros algo más que un acto gratuito, algo más que el alarde de un espíritu desprovisto del compromiso y exigencias de su tiempo. Sensibles a todos los movimientos en que el hombre ha dejado testimonio inquebrantable de la libertad de su espíritu o de la grandeza de su sacrificio, al producirse el triunfo de la Revolución Cubana, en enero de este año, la saludamos con la esperanza más vigorosa de la hoy renaciente democracia latinoamericana; así como expresamos nuestro enfático repudio a la amenaza de intervención armada sobre nuestro país por parte del poderío yanqui, en momento en que la temeraria visita del vicepresidente Nixon desencadenaba profunda protesta del pueblo venezolano contra el imperialismo del norte. (SANTAELLA, 1992, p. 74)

La ruptura definitiva se develó como una leve rajadura que se profundizará en los siguientes números de la revista. Cuenta María Virginia Carrillo (2007) que el último de esos manifiestos del grupo, que aparece en el octavo y último número de la revista, con el título de: *Testimonio sobre Cuba*, fue redactado por Gonzalo Castellanos, Rodolfo Izaguirre y Edmundo Aray en honor a la revolución cubana. La aparición de este texto, junto con el posterior *pre-manifiesto* de El Techo de la Ballena, que se

encuentra al final de este mismo ejemplar, marcó la decisiva e irreconciliable escisión del grupo. Por esa razón, comenta la investigadora, fue que: “Guillermo Sucre, Luis García Morales y Elisa Lerner, los más comprometidos con el partido de gobierno, Acción Democrática, rechazaron la adhesión manifiesta con el proceso cubano y se distanciaron. Los más cercanos a la izquierda pasaron al grupo que recién se anunciaba” (CARRILLO, 2007, p. 63).

Este último número, correspondiente a los meses mayo-junio del 1961, salió con bastante retraso, pero como vimos previamente, causó una conmoción tremenda porque estuvo acompañada por un anexo que efectivamente contenía los manifiestos que aparecieron como folletín desplegable en las primeras exposiciones de El Techo de la Ballena, y decía sobre la Revolución Cubana lo siguiente:

Finalmente no vacilamos en declarar a la revolución cubana como un anticipo de la REVOLUCIÓN IRREMEDIABLE, pues, ya no se trata de un cambio en los métodos, sino de un vuelco radical del ser humano a la conquista de otras maneras y otras relaciones y vínculos que establecerán las bases de un nuevo lenguaje, de una nueva vida que preparará, mientras se espera el advenimiento de la sociedad sin clase. (SANTAELLA, 1992, p 75)

Esta es la razón por la cual hay autores como Ángel Rama (1987) que asumen este último número de la revista *Sardio* como la presentación oficial del grupo: El Techo de la Ballena, dado que ya por los detalles que están presentes en la edición de este ejemplar, en comparación con los números previos, está visto que se trata de otra revista presentada con el mismo nombre. En este número la característica de compaginación de la revista original, de página continua, es modificada por el de página intercalada; además de ese detalle, se cambia el diseño de la portada y la lista de los nombres del comité de redacción original. En este número se incorporan los integrantes del nuevo grupo, creado por los escritores y artistas que activaron la disidencia en el interior de *Sardio*, y se distanciaron públicamente de aquellos que se negaron a identificarse con la guerrilla cultural que organizaba actividades públicas de franco carácter disidente contra el Gobierno de Rómulo Betancourt. Es por esa razón que Edmundo Aray dijo en una ocasión que:

Yo insisto en lo siguiente: ¿Qué es *Sardio*? Antes que nada, es una gestión literaria, es un proceso de formación nuestra, es también una vinculación con la vida política del país pero en términos muy atemperados, en nosotros brilla la retórica, el manejo del lenguaje, el conocimiento del lenguaje y la proposición de una cultura desconocida en el país. Ahí hay un proceso de formación, el país agrava su circunstancia histórica a partir de 1960, y de allí se plantea la necesaria gestación de El Techo de la Ballena, este crece con la violencia del país, El Techo recoge todo un contexto de la realidad del país y la recoge en todos los órdenes:

en la violencia literaria, en la violencia de las artes plásticas y en la violencia contra nosotros mismos, es decir ahí hay una proposición de consumición de vida, así como la pintura se agota en el cuadro que está ahí de Carlos Contramaestre. (ARAY, 2015, p 92-93)

Ana Pizarro (2004) explica que identificarse con la Revolución Cubana era algo así como ponerse a la par de los tiempos. Era lo que Baudelaire decía ser moderno para la época. Era una manera de ser actual, romper con la tradición oficialista y renovarse. Eso fue central porque fue una manera de ubicarse en la palestra de los grandes centros internacionales de la modernidad cultural de América Latina. Esta investigadora considera que el gestor de todo este discurso que relaciona la Revolución Cubana con el nuevo frente crítico de liberación del conjunto latinoamericano fue Ángel Rama. De acuerdo a lo que Pizarro plantea fue él quien generó un punto de arranque del cambio en el discurso crítico de América Latina a comienzos de 1960. Resulta que en el semanario *Marcha*, es que empieza a hablar de la literatura de todo el continente. Ese también es el momento en que Rama empieza a ser una referencia que comienza a influir en el continente.

Para Pizarro (2004) la Revolución Cubana, fue el evento que abrió el horizonte utópico de cambiar la vida en el continente; y que así se haya dado o no se haya dado de esta manera, es lo que todos los escritores de izquierda necesitaban creer en ese momento. Por supuesto que eso incluye a Caupolicán Ovalles y todos sus camaradas del Techo que crearon el grupo pensando en esos principios y lineamientos. Esos escritores nacidos en la década del 30, creyeron que si se iba a iniciar un movimiento de desobediencia estética, había que hacerlo en consonancia con lo que se estaba pensando en el resto América Latina y el mundo. Eso supone un deslizamiento del centro de interés, porque implica ir de América Latina al mundo, y no del mundo a transformar a América Latina. Eso según Pizarro (2004), es un comienzo porque el que escribe en ese momento, lo hacía creyendo que formaba parte de un proceso histórico de cambios radicales en todo el continente. Veamos cómo explica todo este:

Frente a esto, los sesenta latinoamericanos se abren con el impacto que significa la Revolución Cubana y con ella, poco a poco, el ethos alternativo se territorializa. Así, lo que en un principio y dada la evolución de la lucha se vio como un fenómeno de naturaleza puramente política, poco a poco empezó a ampliar su esfera de influencia en el continente: comenzaron las reuniones de intelectuales entrando ahora a discutir entre sí en suelo latinoamericano. Todo esto adquirió un simbolismo cada vez más potente. Comenzó a erguirse la figura del Che, se asentó la primera reunión de los subalternos del mundo -la Tricontinental- y la figura de Fidel Castro apareció cada vez más como el icono de un mundo joven mostrando que los destinos no estaban prefijados, que el continente debía articular en conjunto sus problemas, evidenciando la posibilidad del cambio, enfrentándose -la

imagen de David y Goliat es recurrente- a una de las dos potencias del planeta.
(PIZARRO, 2004, p. 32)

Claudia Gilman (2003) agrega que este evento no solo fue central para América Latina, sino para todo el mundo, ya que esta fue la primera revolución televisada, en la que un grupo de jóvenes combatientes, patriotas heroicos, logran erradicar una tiranía por primera vez en la historia. Se observan fotos de Fidel y del Che viajando por el mundo y cuando son recibidos como estadistas. Es imposible que la Revolución Cubana no hubiera causado ese efecto mediático e influenciará a varias generaciones de intelectuales, porque el mundo de alguna manera no estaba preparado para evitar ser hechizado por este proceso. Hay una anécdota que es clave para comprender la dimensión del impacto. Cuentan que al darse la revolución Sartre viaja a Cuba y pasa unos días en la isla y se empapa de todo lo que está pasando por allá, se entrevista con mucha gente y asimila, como puede, el fenómeno que está atestiguando, entonces cuando regresa a Francia da una rueda de prensa, y en esa reunión los periodistas le preguntan: ¿Qué hay que hacer para contribuir a la Revolución y a la mejora del mundo? entonces Sartre contesta en francés: *Soyez Cubains*, es decir, “sean cubanos”.

En Venezuela, el activismo político alentado por este fervor revolucionario de nuestros vecinos del Caribe y de algunos grupos de izquierda venezolana provocó un radicalismo que en algunas ocasiones se tornó violento pero no incomprensible. De hecho, el período comprendido entre 1951 y 1970 estuvo marcado por una intensa agitación política, estética e ideológica de lucha política y algunos momentos de enfrentamiento armado. En lo político, fue relevante la lucha contra la dictadura de Marcos Pérez Jiménez (quien estuvo en el poder desde 1952 a 1958), la cual originó un gran consenso entre sus opositores.

Luego de la caída de la dictadura, a principios de los años 60, el pacto democrático, llamado por los historiadores Pacto de Punto Fijo, no trajo consigo la consolidación de la paz nacional. Los años sesenta fueron entonces más tensos que los anteriores, pues fueron testigo de la irrupción de la Guerrilla del FALN, Las fuerzas armadas de liberación nacional, que se organizaron en contra del gobierno liberal pro-capitalista de Rómulo Betancourt precisamente después de la Revolución Cubana. Betancourt olvidó las promesas que hizo en su campaña electoral. Eso agitó el germen de un resentimiento que propició la irrupción de un movimiento nacional, popular de

izquierda y de una literatura basada en el compromiso político a la cubana. Una poética que asumió el texto como un arma y el arte como un discurso de carácter bélico, disruptivo y terrorista con el que se desataría la revolución de las masas. Veamos lo que comenta al respecto Edmundo Aray:

Hay una cosa que es bueno destacar, en el momento que El Techo de la Ballena gesta su violencia, el país está convulsionado, la violencia se genera en la calle, en la lucha política. La vida no está asumida en los términos en que está asumida hoy día por la gente; a mí me asombra que en estos momentos la forma de vida de mucha gente es un poco una oferta de vida que nosotros ofrecíamos en aquel momento y que en aquel momento era escandalosa. En esos momentos El Techo de la Ballena tendría que insurgir con no sé qué cosa, con una bomba de neutrones en la mano, no para desbaratar sino para construir algo distinto. Nosotros fuimos mal vistos por la izquierda parlamentaria que tenía su gente en la guerrilla. A su vez como nos fuimos comprometiendo con la lucha muchas veces clandestinamente sin que lo supieran nuestros compañeros, tuvieron que empezar a respetarnos, a respetarnos como activistas de la lucha pero no por nuestras proposiciones. (ARAY, 2015, 94)

Así fue la disolución de Sardio, por las razones estrictamente ideológicas y políticas que acabamos de explicar, surgió El Techo de la Ballena (1961-1967). Para Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles y Rodolfo Izaguirre, que fueron los que se encargaron subrepticamente de detonar, con pequeñas descargas las bases fundadoras de Sardio, este nuevo grupo de vanguardia concretó el propósito revolucionario de unir el arte con la vida, y la poesía con la lucha política, a partir de la posición ética y revolucionaria que exigía un contexto nacional convulsionado por las confrontaciones políticas y la insurrección cultural. Los integrantes de El Techo de la Ballena se propusieron subvertir el orden del discurso de la literatura y el arte para cambiar al hombre y a la vida por la intermediación mágica de las formas y las palabras.

En un contexto histórico-social aparentemente post-dictatorial, post-caudillista, post-autocrático, surgió entonces este movimiento, encabezado por una serie de escritores y artistas nacidos en la década del 30, algunos salidos de la nada y otros provenientes del recién fallecido grupo Sardio, llamado El Techo de la Ballena (1961-1967). Fue para ese momento de abulia de la cultura nacional un resplandor inconformista, una asonada artística resentida y repentina, una irrupción violenta, gesto malhumorado y mordaz, doctrina del desacato, hecha de acidez juvenil, negaciones estéticas sin mucho fundamento voluntario y desagravios políticos. Con este atavismo a cuestas, esta herencia de profundo resentimiento, malestar y ansiosa

espera, aparece un movimiento de rebeldía iconoclasta que representó la primera fiesta anárquica de la literatura venezolana.

A partir del concepto de compromiso literario, tan conocido en el orden teórico de la sociocrítica, se podrá entender las razones por las cuales los miembros de grupos literarios como el Techo de Ballena, durante los años, estuvieron ligados al movimiento guerrillero que combatió en Venezuela durante gran parte de los años 60, y participaron activamente en iniciativas de perturbación del orden público, escándalos relacionados con la transgresión de las formas establecidas en la vida cultural y social, y otras formas de perturbación política. Esta fue una estrategia establecida por los principios asociados a una poética de la vida abiertamente identificada con una postura política de corte marxista. Muchos de los escritores relacionados con las actividades de El Techo, consideraron sus actos y su pluma como armas de transformación social.

Por esa razón, esos presupuestos que le dieron aliento a la generación del Techo devienen de tres afluentes más o menos reconocibles en la consigna del grupo: “cambiar la vida, transformar la sociedad” que aparece en varias otras publicaciones del grupo, y que aparte de ser, consigna marxista, también hace una alusión a la revolución cubana y al surrealismo francés. Es por eso que la desaparición de Sardio era inevitable, ya que de acuerdo a Francisco Pérez Perdomo (2015) se fue gestando natural, silenciosa pero irremediabilmente en el clima interior del movimiento por el año 1960, cuando estos principios se imponen como forma de vida. Veamos cómo cuenta el poeta esta especie de desintegración:

Para ese momento algunos estábamos contagiados por la Revolución Cubana de 1959. Había algunos de los integrantes del grupo muy bien definidos políticamente e identificados con la derecha: Guillermo Sucre era militante adeco, Luis García Morales y Elisa Lerner también lo eran, además, en un tono muy ortodoxo. Nosotros creíamos en la guerrilla como la única vía para propiciar la sanación de un país. Todos los que formábamos Sardio, a excepción de los tres mencionados, luego pertenecemos a El Techo de la Ballena. Con el nacimiento de El Techo... se buscaba impulsar el interés por cambiar las estructuras políticas y sociales de forma completa. (PÉREZ PERDOMO, 2015, p. 150)

Después de la disolución del grupo Sardio, en Venezuela hubo una eclosión de movimientos postvanguardistas plástico-literarios que surgieron y aparecieron en el panorama cultural del país. Algunos de los importantes se inspiraron en la promesa de la libertad y orden constitucional que prometía la recién fundada democracia

betancurista, que como vimos anteriormente, para los miembros de El Techo, había nacido dañada. Todos estos grupos se presentaron en la escena cultural del país con exposiciones y publicaciones, basadas en la transgresión y la ruptura con los cánones tradicionales de la composición artística. Aparte de Sardio y El Techo de la Ballena, las agrupaciones vanguardistas más sobresalientes de estos turbulentos años fueron: Tabla Redonda, Intento, Lam, En Haa, El Pez Dorado, En Letra Roja, Clarín de los Viernes, Qué pasa en Venezuela, Cal, El Venezolano, Crítica Contemporánea, Zona Franca, Revista Nacional de Cultura, “Suplemento Literario” de El Nacional, 40 Grados a la Sombra y Apocalipsis, Sol Cuello Cortado, La república del Este y La Pandilla de Lautréamont, la más radical e iconoclasta de todas estas iniciativas revolucionarias de los años 60 y 70.

La fundación del grupo

Hay muchas historias sobre la fundación de El Techo de la Ballena. Cada uno de sus miembros fundadores tiene su versión. He escuchado distintos testimonios de Juan Calzadilla, Rodolfo Izaguirre, Francisco Pérez Perdomo y Edmundo Aray. Hay videos y entrevistas que lo confirman. Además de eso, hay que agregarle a la cadena de testimonios el hecho de que el paso del tiempo, la memoria va modificando las trazas de los testimonios y las huellas de los hechos, y al final los testigos y protagonistas de la historia, terminan cambiando el relato inicial de una serie de hechos de acuerdo a su conveniencia y motivaciones personales. El resultado final de tantas intervenciones y reconstrucciones es un híbrido que con los años fue ensanchando la mitología de la historia de El Techo de la Ballena. Sin embargo hay una serie de hechos que sucedieron y determinaron la conformación del grupo y la consolidación del movimiento. De manera que encontraremos en este pasaje las huellas y las versiones que dieron sus testigos.

Cada uno de los integrantes del grupo maneja su visión personal del nacimiento del grupo y en cada de ellas, se da la casualidad, de que el narrador que la relata, asume el rol de protagonista de los hechos. Empecemos con la versión del poeta que es objeto principal de este trabajo: Caupolicán Ovalles. De acuerdo a lo que cuenta este poeta la historia comienza en España, en la pequeña ciudad de Salamanca, en 1959, cuando su amigo Carlos Contramaestre le propuso que fundaran una galería de arte y que le pusieran el nombre de El Techo de la Ballena y así lo hicieron (2017).

La versión de Caupolicán es muy interesante. Nadie puede dar fe de que sea la original, la verdadera, la definitiva pero sí la más condensada y racional de todas las que existen. En una entrevista que le hizo Carmen Virginia Carrillo y que aparece en un trabajo que la investigadora escribió sobre las propuestas vanguardistas de la década del 60 en Venezuela, titulado *De la belleza y el furor (2007)*, el poeta Ovalles, construye su versión personal de lo que fue el surgimiento del movimiento de vanguardia. Según lo que cuenta en esa entrevista, todo comenzó en la navidad del año 1958, cuando a un pequeño grupo jóvenes venezolanos que se encontraba estudiando en Salamanca, se les ocurrió la idea de formar un grupo que iba a terminar por convertirse en El Techo de Ballena.

Estos jóvenes estudiantes pensaron que ese evento podría representar un levantamiento insurreccional de orden contracultural. Ese 11 de diciembre nadie cortó una cinta ni fue a presentar un documento en un registro civil pero sí nació la idea que más tarde le daría forma al grupo. Lo que sucedió fue que estos muchachos estaban bebiendo vino y leyendo un libro de Borges, dedicado a las literaturas escandinavas en el que se hacía alusión a la relación que existe entre el cielo, el caparazón de las Ballenas y el mar en esas culturas de navegantes insaciables, a partir de esa imagen, de esa metáfora que consiste en la idea que que el mar es El Techo de la Ballena, se les ocurrió formar un grupo literario y artístico que llevara ese nombre: El Techo de la Ballena. Veamos cómo relata el episodio Caupolicán Ovalles:

La historia es simple. Nosotros, el 11 de diciembre de 1958, fundamos en Salamanca El Techo de la Ballena tomando como referencia un libro de Borges. El Techo de la Ballena significa el mar en el lenguaje de los antiguos islandeses, creo. Estábamos tres trujillanos: Carlos Contra maestre, Alfonso Montilla, un estudiante de medicina al cual llamaban «maestro Vergara» o «el viejo Vergara» y yo. Ese día leímos una obra de teatro que habíamos escrito entre Contra maestre y yo, grabamos la obra y grabamos también unas canciones que habíamos hecho, la más importante y la más trascendente de ellas era «Los pájaros fornican en la catedral». Vivíamos en Salamanca cerca de la iglesia Santo Espíritu –Salamanca es como una especie de gran convento–, y estábamos muy condicionados por la Salamanca histórica que se quedó en el tiempo. Éramos estudiantes de una universidad que acababa de cumplir setecientos años, y estábamos en una transición y un paralelismo de vida política. En cierta forma, éramos exilados políticos del régimen de Pérez Jiménez, militábamos en organizaciones políticas de izquierda y estábamos descubriendo el mundo de España; la dictadura de Franco al lado de la dictadura de Pérez Jiménez era algo así como paradisíaca, a pesar de toda la historia siniestra, sangrienta y de terror del régimen de Franco. (OVALLES, 2017, p. 359)

Estos tres estudiantes que leían mucho a los poetas de la generación del 27 de España (Lorca, Hernández y Alberti) y tomaban demasiado vino, estaban viviendo y

estudiando en la universidad de Salamanca, porque eran exiliados políticos del régimen dictatorial de Marcos Pérez Jiménez. Sus nombres eran Caupolicán Ovalles, Carlos Contramaestre y Alfonso Montilla, y ese día tomaron la decisión de definirse como generación artística y autonomizarse, creando un grupo que se apartara de los postulados de toda la tradición artística venezolana. Sobre su relación con la literatura española que fue determinante en su formación Caupolicán Ovalles agrega:

Nosotros decidimos hacer una investigación de España referida a la guerra civil, pero, por supuesto, del lado de los republicanos y fundamentalmente de los poetas del año veintisiete; estábamos más cercanos a los poetas del veintisiete de la rama de Salinas, Rafael Alberti y desde luego Lorca, que quizás era el que menos nos tocaba desde el punto de vista de la literatura que nosotros estábamos haciendo, pero que desde el punto de vista humano era como el símbolo de la guerra civil. Tuvimos la suerte de hacernos amigos de los gitanos. (Ovalles, 2017, p. 360)

Al año siguiente estos jóvenes poetas, nacidos en las postrimerías de la década del 30, terminaron sus estudios en la universidad de Salamanca, y regresaron a Venezuela a finales de 1960. Allí se encontraron en Caracas con el grupo de escritores que habían pensado separarse del grupo Sardo y compartieron con ellos su idea de crear el grupo. Todos concordaron con la idea de Ovalles y Contramaestre y se sumaron a la causa ballenera de inmediato. De manera que a principios de 1961, estos jóvenes se reunieron en San Agustín, en una casa de El Conde, al Este 12 N° 240, que al parecer le pertenecía a la familia del Príncipe Negro, un gran artista de la época, para materializar su tentativa revolucionaria.

Fue así cómo hicieron de la cochera de una vivienda de clase media, un centro cultural candente, donde la materia viva y magma de la juventud se iba a manifestar exento de falsos valores pequeño burgueses. A ese espacio que le llamarían, El Techo de la Ballena, y fue considerado a partir de ese momento la sede del movimiento. Se le considera el punto de partida, desde el cual se desploman las columnas de yeso y chatarra de la vieja cultura venezolana, para devolverle la dignidad al alma humana, la materia que nos hace hombre, aquellos elementos fundamentales de la creación del universo. Con este objetivo organizaron exposiciones, concibieron publicaciones y eventos de intervención estética y escribieron algunos manifiestos en cuya redacción estuvieron involucrados en mayor o menor medida todos aquellos pintores, escultores, poetas, escritores e intelectuales que atendieron al llamado urgente de la insurgencia artística y el espíritu de la libertad.

Entre los miembros de la generación perteneciente al Techo de la Ballena podemos mencionar: Adriano González León, Salvador Garmendia, Juan Calzadilla, Francisco Pérez Perdomo, el poeta chileno Dámaso Ogaz, Edmundo Aray, Caupolicán Ovalles, Carlos Contramaestre, Jacobo Borges, Daniel González, Rodolfo Izaguirre, el profesor y pintor catalán José M. Cruxent, Efraín Hurtado, Hugo Baptista, Perán Erminy, Manuel Quintana Castillo, Fernando Irazábal, Gabriel Morera, Alberto Brandt, el escritor argentino José Antonio Vasco y el pintor español informalista Antonio Moya.

La agrupación se dio a conocer por primera vez el día que abrió las puertas de su primera exposición en aquel garaje que estaba ubicado en aquella casita de San Agustín, que a su vez estaba ubicada específicamente en el sector El Conde de ese barrio popular caraqueño. Eso sucedió específicamente en marzo de 1961. Fecha en la que inauguran su primera exhibición artística titulada: *Para restituir el Magma*, acompañada de un texto de presentación que representaba su primer manifiesto, y fue entregado a los contados asistentes al evento. Este escrito se volvería a publicar en el primer número de la revista del grupo, *Rayado sobre el Techo*, unos meses después.

Esta exposición y el manifiesto fueron la carta de presentación de un grupo que venía a tomar por asalto la conservadora cultura venezolana por medio de una estética cargada de una explosividad hasta entonces desconocida en el contexto nacional. Al revisar parte de su contenido, todavía se puede reconocer la violencia con que los miembros de El Techo encaran la imagen que los identificaría por siempre: el magma, al cual aluden diciendo: "Es necesario restituir el magma la materia en ebullición, la lujuria de la lava, colocar una tela al pie de un volcán y restituir al mundo la lujuria de la lava" (SANTAELLA, 1992, p. 75).

Los escritores y artistas que se unieron a Caupolicán y Contramaestre, provenían de la división del grupo Sardio (1958-1960) y meses atrás se habían apropiado de la revista que publicaba el grupo. Ya sabemos que el número ocho de la Revista Sardio, fue producto precisamente de esta ruptura, ocasionada por la disputa que se generó entre los que apoyaban la insurgencia de la Revolución Cubana y los que no, es decir, lo que asumían el asunto de la creación como una manera de transformar al hombre a través del arte y los que defendían la posición neutral del

artista, basados en el principio del que arte solo le rinde cuentas al arte. Sobre ese asunto Ángel Rama diría, en el prólogo de la primera antología que se hiciera sobre el grupo vanguardista, lo siguiente: "La agresividad de El Techo de la Ballena, surgiendo de esa fragmentación de la revista *Sardio* nació o se pretexta en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964" (RAMA, 1987, p. 13).

Es por eso que los fidelistas, es decir los procastristas del grupo, se unieron al proyecto de Caupolicán Ovalles y Carlos Contraamaestre, de crear un movimiento de ruptura revolucionaria que publicara sus libros, se diera a conocer a través de su revista, organizara sus exposiciones y llevará el nombre de: El Techo de la Ballena. Cabe aclarar que los otros miembros del grupo *Sardio* que se negaron a integrar las filas de esta nueva vanguardia, se sumaron a la iniciativa del poeta Juan Liscano, que fue impulsada a través de la revista llamada *Zona Franca*. Todo este relato explica la razón por la cual en el último número de la Revista *Sardio*, que ya manejaban algunos secesionistas, no llevaba el nombre del grupo. Fueron Caupolicán y Contraamaestre los que concibieron el nombre. Veamos lo que dice al respecto Caupolicán Ovalles:

En 1959 Contraamaestre se graduó de médico y se vino a Venezuela, luego yo me gradué de abogado y me vine. A finales del año sesenta, Contraamaestre me propuso que fundáramos una galería y que le diéramos el nombre de El Techo de la Ballena. Yo le dije que estaba de acuerdo, y eso significó que se monta El Techo de la Ballena en el garaje de una casa de San Agustín, en marzo de 1961. Previo a eso, en el año sesenta –en la revista *Sardio* ya habíamos llegado al número ocho, creo, que fue el último– se produjo una división del grupo *Sardio*, ocasionada por la insurgencia de la Revolución Cubana. Entonces, los fidelistas –los pro castristas, pues– nos vamos al Techo de La Ballena, nos lanzamos como grupo, montamos la galería, montamos una publicación y comenzamos, ya, a hablar a nombre de El Techo de la Ballena. (OVALLES, 2017, p. 361)

Así fue como según Caupolicán Ovalles inició la gesta de El Techo de la Ballena en 1961: conformando un grupo políticamente comprometido con los principios de la Revolución cubana, montando una galería, creando una publicación, que llevaría el nombre de *Rayado sobre el Techo* y escribiendo un libro de poemas político y fundacional para la historia de la poesía venezolana del siglo XX:

En 1961 la situación venezolana se confunde, se encabrita, se radicaliza, y se inicia la violencia de la década. En ese mismo año yo abandono la profesión de abogado, sigo siendo militante del ya Movimiento de Izquierda Revolucionario. Comienzan las persecuciones, las cárceles, mis hermanos y yo estuvimos presos. Al final de ese año me traslado a Barquisimeto con mi familia y en el mes de septiembre, en Barquisimeto, escribo el libro *Duerme usted señor presidente*, lo

llevó a Caracas en el mes de octubre y hacemos una reunión de todo el grupo.
(OVALLES, 2017, p. 350)

El Techo de la Ballena fue un resplandor inconformista, una irrupción violenta, un gesto de desacato, una acidez juvenil de negaciones estéticas y manifiestos políticos; un movimiento de rebeldía iconoclasta, una fiesta de malestares, un *coitus interruptus* en medio de la calle, un incendio controlado por el cinismo, una arremetida de absolutos contra las formas de autoridad existentes. Fue una aventura de protesta, una mezcla de dadá, surrealismo y pavimento nacido a destiempo, en los albores de los años 60, esa década de gritos y milagros que llevó hasta las últimas consecuencias el intento de cambiar la vida y transformar la sociedad por medio de la fuerza renovadora del arte.

Este grupo de creadores inéditos, que se vieron atraídos de manera definitiva por la corriente vital de una nación que apenas alzaba la vista al horizonte prometedor de la modernización, y que estaba tocado por la estela de una prosperidad ficticia y el aliento prepotente de una cultura que empezaba a globalizarse en medio de una sociedad atávica y reservada, representó para la historia cultural del país, la primera rebelión artística del siglo XX.

El Techo de la Ballena nació en Salamanca, ciudad donde rondaban los aires de familia que hallaron su espacio natural en la rebeldía informalista de la postguerra. Este movimiento que se fue conformando con un grupo jóvenes heterodoxos, provenientes de distintos lugares del país y de edad equivalente, tuvo como norte dar con esas formas de expresión que se parecieran más a la vida en su estado más puro que al arte. Sus protagonistas principales, en mayor o menor medida, se lanzaron al ruedo buscando dar con un discurso poético, narrativo, argumental y plástico que superará las fronteras genéricas, fusionando la poesía, la ficción y la crítica, para expresar simbólica e irónicamente los conflictos y contrariedades entre el hombre urbano y su realidad.

La historia de El Techo de la Ballena, de acuerdo al testimonio de Juan Calzadilla (2015) puede resumirse a partir de una serie de documentos, poemas, manifiestos, exposiciones y experimentos estéticos de intervención urbana que pusieron de manifiesto la vetas de una retórica anarquista e informalista, que fue el resultado de unos cuantos años de intensa lucha política, estética y cultural. El humor

viscoso, los fueros y desafueros contestatarios del grito deslucido de los objetos y la descomposición, corrieron irresponsablemente por las calles de la Caracas de los años 60 para dejarnos unas cuantas anécdotas inolvidables y algunas páginas de escritura imprescindible. La sumatoria de toda la obra publicada por los autores que pertenecieron al grupo supone tan solo el manojito de una parcela exigua de folios, pero la trascendencia que todavía tienen hoy en día, supone un salto ecuestre de la imaginación artística venezolana.

Adriano González León (1986) recuerda que dos de las principales figuras de El Techo de la Ballena, Caupolicán Ovalles y Carlos Contra maestre, eran dos de los tantos estudiantes exiliados por la dictadura de Pérez Jiménez que pasaron algunos años terminando su carrera universitaria en España. Al parecer este par de locos se emborracharon hasta más no poder y luego les dio por salir pasear aquella noche de diciembre del año 58 por la Plaza Mayor de Salamanca, acompañados de una iguana, como si se tratara de una mascota. Eso causó una gran impresión entre los presentes porque nadie había visto algo parecido, que dos muchachos caminaban como si nada con un animal de tales características prehistóricas por las calles de esa pequeña ciudad medieval. Al ver el efecto que produjeron con su ocurrencia decidieron crear las bases conceptuales de un grupo de vanguardia y ponerle al apartamento donde vivían el nombre de: El Techo de la Ballena, haciendo alusión al libro de Jorge Luis Borges dedicado a las Antiguas literaturas germánicas en el que encontraron el significado de la metáfora del mar que le dio nombre al movimiento.

Por su parte Carlos Contra maestre cuenta en otra entrevista que le hiciera Esther Coviella en 1981, que el movimiento fue concebido por un grupo de amigos que vivían en la España de Franco al final de los años 50: Alfonso Montilla, Caupolicán, y él, por supuesto, que habían llegado huyendo de la agresividad y la persecución política que había en el país en el año 56 a consecuencia de la dictadura del general Marcos Pérez Jiménez. En Salamanca, se encontraron y ahí comenzó como un juego de amigos, como un juego de la imaginación, la rutina surrealista de escribir especies de farsas y hacer bautismos con fines necrológicos. Esas en realidad era una manera de celebrar la alegría de estar vivos, aún estando Pérez Jiménez persiguiendo y disponiendo no sólo de la vida de las personas sino de la economía del país.

En Salamanca, fue donde leyeron ese texto que no conocían de Jorge Luis Borges, titulado: *Antiguas literaturas germánicas*. (1996) En ese texto Borges habla de una poesía indirecta en las literaturas germánicas, en la que no existían palabras como “p jaro” y por lo cual sus escritores tenían que componer la idea del p jaro a través de una metáfora, entonces por eso para referirse al p jaro decían “flecha del aire”. Lo mismo pasaba con otras palabras de uso común, por ejemplo la palabra serpiente que era denominada a través de la unión de dos palabras, “loba de las praderas”. La idea de formar el grupo, les vino a la cabeza cuando leyendo la parte del texto en que Borge explica que la metáfora que utilizaban los escandinavos para referirse al mar, era la de El Techo de la Ballena. Como el mar como palabra no existía, pero conocían la ballena y un concepto de topo, de techo era suficiente para crear la relación, lo juntaron con la idea, para darle nombre al mar a partir de esa hermosa metáfora. Toda esta explicación borgiana les fascinó y quedó grabada en sus memorias.

Según Contramaestre (2015) esa es la razón por la cual bautizaron al grupo con el nombre de: El Techo de la Ballena. De esta forma, un tanto irónica, tanto el grupo como el mar se terminaron llamando de la misma manera. Luego Contramaestre comenzó a utilizar la metáfora para referirse al apartamento en el que vivían y bebían como si estuvieran varados en medio del mar. Cuando estos muchachos terminaron sus estudios y regresaron a Caracas, empezaron a reunirse para darle forma a la idea de la ballena, sumándole a la metáfora, la tentativa cultural y el interés político que rondaba la vida cotidiana de esos años. En ese momento la pasión política y el amor por el país, estaban tamizadas por una necesidad de tipo estético. Entonces acordaron bautizar con ese nombre el lugar donde casi todas las noches hacían fiestas, obras de teatro, obras de carácter sacrílego, e inventan canciones como aquella que terminó por convertirse en el himno de El Techo de la Ballena. Carlos Contramaestre completa este relato agregando el siguiente comentario:

Nosotros creímos desde aquel momento que la vida y la literatura tenían que ser aliados para poder dar un producto más cercano a la realidad; yo creo que ese es un poco el comienzo de El Techo. Seguramente la mayoría de nosotros estábamos emparentados con el movimiento surrealista y el dadaísmo, nosotros conocíamos bien los manifiestos de Breton del año 24, las obras de Apollinaire, conocíamos a Tzara y sabíamos lo que había allí. Toda la pintura de los holandeses en el campo de la plástica. En Europa estaban ocurriendo cosas interesantes; particularmente en España surgen algunos pintores que buscaban en el pasado una manera de enfrentar al franquismo en medio de aquella cosa sombría que era la España de Franco. Toda esta iniciativa surge en el terreno de la pintura y no en el de la

literatura. Esta se quedó muy atrás, se quedó en lo que fue el grupo del año 27.
(CONTRAMAESTRE, 2015, p. 76)

Edmundo Aray, cuenta en su *Nueva antología de El Techo de la Ballena* (2014) que El Techo de la Ballena nació efectivamente en Salamanca impulsado por otras cosas extra literarias, específicamente la *ebriedad*, en una noche en que Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla, impresionados enormemente por Tápies, Millares, Canogar, Sade, Lautreamont y Rimbaud, asumen la vida como el acto propio de la creación, y considerar que esa era su oportunidad de devorar la existencia como un hecho poético de locura, humor, provocación y ebriedad. En medio de ese éxtasis deciden crear y rescatar la pureza de la forma representada por el magma, es decir, la sustancia fundacional de la vida en la tierra, el arte, la inspiración y un movimiento primigenio como El Techo de la Ballena. Veamos cómo Edmundo Aray reconstruye este suceso relatando un cuento de lo más pintoresco de un suceso, que por cierto él no presenció pero que pudo refigurar de manera fantástica:

Una noche en Salamanca, Carlos Contramaestre fue a verter sus orines cervecedores en el mingitorio, pero equivocó la ruta y fue a parar a la bodega de la tasca. Muy preocupados Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla, porque el tiempo pasaba y Carlos no regresaba del mingitorio, decidieron ir buscarle, y no estaba allí. Por supuesto, pensaron que podía encontrarse en la bodega. Al abrir la puerta escucharon un chapoteo que venía de un gran tonel. Preguntaron: Carlos, Carlos, ¿estás ahí? Exactamente. Carlos respondió: sí, sí, pasenme una aceitunita. Fue tal el desenfreno de la natación etílica, que en las puertas de todas las tascas de Salamanca se fijó un letrero que decía «Se prohíbe la entrada a los señoritos Carlos Contramaestre, Caupolicán Ovalles y Alfonso Montilla». A todas estas los señoritos discutían entre la iguana ebria y El Techo de la Ballena. Triunfó Jorge Luis Borges y la metáfora de los balleneros: El océano es El Techo de la Ballena.
(ARAY, 2014, p. 23)

Los miembros de este colectivo multifacético y multidisciplinario fundaron la galería de arte y exposiciones a la que se le puso el mismo nombre que se les había ocurrido aquel diciembre en el que pasearon por las calles de la ciudad conventual de Salamanca con una iguana ebria. El Techo de la Ballena fue inaugurado en marzo de 1961 con una exposición que llevó por título: *Para restituir el magma*. A esta le siguió meses después otra que denominaron *Homenaje a la cursilería*, específicamente en junio de ese mismo año, y luego otra, en el mes de noviembre de 1962, que causó mayor revuelo e indignación en la sociedad caraqueña de ese entonces, y que llevó por nombre *Homenaje a la necrofilia*.

Entre las actividades artísticas más destacadas de El Techo de la Ballena se encuentran las exposiciones plásticas *Para restituir el magma* (marzo de 1961);

Cabezas filosóficas, exposición de Gabriel Morera (noviembre de 1961); *Homenaje a la necrofilia* (noviembre de 1962), *Sujetos plásticos de la ballena*, exposición colectiva (marzo de 1963); *Dibujos coloidales*, exposición de Juan Calzadilla (abril de 1963); *Tubulares*, exposición colectiva (julio de 1963); *Engranajes*, de Daniel González (Maracaibo, abril 1964), exposición-publicación; *Vuelve la ballena*, exposición colectiva (agosto 1964); *Los falsarios eróticos*, de Alberto Brandt (octubre de 1965), y *Las jugadoras*, de Jacobo Borges (julio de 1965). Los balleneros también participaron en la producción de la película de Carlos Rebolledo: *Pozo muerto* (1965). Algunas de estas exposiciones representaron una forma de rebelión al estilo dadá. Muchos de los eventos se realizaron en garajes acondicionados para tal fin por los balleneros: el primero de ellos estaba ubicado en el Conde Este, 12, N° 240, en Caracas, allí se llevaron a cabo las dos primeras exposiciones, y las últimas en el garaje de la calle Villaflor N° 16, en Sabana Grande, Caracas (CARRILLO, 2007, p. 104).

Aparte de lo anteriormente dicho, cabe destacar que El Techo de la Ballena también organizó exposiciones en la galería-librería Ulises en 1962, y en un pequeño espacio ubicado en la calle Real de Sabana Grande a partir de 1965. Recordemos que El Techo de la Ballena fue un movimiento de vanguardia ligado a la idea del arte total, por tanto no solo estuvo integrado por un grupo de poetas y narradores destacados sino también por varios artistas plásticos que perturbaron la tranquilidad de la escena cultural caraqueña de los años 60. Este círculo de artistas estaba formado por los pintores Gabriel Morera, Alberto Brandt, Carlos Contramaestre, Josep Maria Cruxent, Maruja Rolando, Fernando Irazábal, Hugo Baptista, el escultor Pedro Briceño y el destacado fotógrafo, Daniel González.

Una de las corrientes artísticas que más influyó en el trabajo de los artistas plásticos ligados al grupo, fue el informalismo español. Este movimiento jugó un papel importante en el desarrollo plástico del grupo ballenero, el cual encontró en el gesto visual de su propuesta contestataria, en el tono y el trazo tenebrista, improvisado y deforme que utilizaban los informalistas para recrear el espanto de la dictadura franquista (CONTRAMAESTRE, 2014, p. 304-305). En Venezuela, fue tal la influencia de este movimiento, que se transformó en una escuela que tuvo su apogeo a principios de los sesenta.

Estas actividades de desobediencia artística estuvieron acompañadas de la publicación de unos catálogos y una revista en la que estaban impresos los manifiestos que definían la poética del grupo y su posición política. Todos estos textos fueron publicados por su fondo editorial, con su propia imprenta y presentados en unas ediciones efímeras, muy sencillas, de pocas hojas de papel plegado que estaban ensambladas casi de forma artesanal. La revista que sacaron a la luz pública también tuvo su nombre: *Rayado sobre el Techo*. Con estos sencillos artefactos culturales y una radical propuesta estética cambiaron la historia de la cultura nacional.

Las galerías que utilizaron los miembros del grupo terminaron siendo una imprenta, un espacio de encuentro y creación intelectual, una escuela de diseño y fotografía. Allí en aquellas sedes temporales armaron su taller y editaron sus libros, programaron las exposiciones individuales y colectivas mencionadas previamente, hablaron, bebieron, conversaron hasta el extremo, en medio del alucinante resplandor de la ebriedad del alcohol y la creación artística. Fue tal su fijación de ruptura que se atrevieron a nombrar un severo jurado de admisión por medio del cual sustituirán a los que solo compran, por los hombres que se atreven a sentir y entienden el arte con honestidad.

La fundación movimiento respondió tanto a razones estéticas como políticas de extrema autenticidad e independencia. Los miembros de este grupo, conformaron una célula subversiva e iconoclasta de jóvenes creadores que se identificaron con los movimientos vanguardistas europeos de principios de siglo, los “Beat”, la ideología de izquierda de la revolución cubana y las agresivas intervenciones del Dadá y el Surrealismo. Caupoli en Ovalles explica esta tentativa inicial de esta manera: “El Techo era una mezcla de tres compartimientos fundamentales: un poco la biblia, un poco el surrealismo y un poco Marx” (OVALLES, 2017, p. 367).

La década del sesenta fue la época de la violencia en la Venezuela contemporánea. Inmersos y enfrentados con la realidad de su país, este grupo de escritores y artistas plásticos se agruparon y formaron El Techo de la Ballena, creando así un movimiento de extraordinaria importancia por el vigor y la fuerza de sus manifestaciones, dentro de un ámbito violento de sucesos políticos y ante la crisis profunda de valores renovadores en que se encontraba sumergido el país. La década del sesenta surge marcada por un proceso convulsionado que recorre todo el

continente, cargado de acciones profundamente violentas en el campo político y social. Sobre este asunto Ángel Rama (1987) nos dice en su prólogo a la *Antología de El Techo de la Ballena*:

La agresividad de El Techo de la Ballena, surgiendo de esa fragmentación de la revista *Sardio*, nació o se pretextó en el clima general de violencia que dominó la vida venezolana entre los años 1960 y 1964, periodo de su mayor virulencia en el cual se sitúan las acciones vigorosas de las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional, así como las drásticas represiones policiales que concluyeron haciendo de la ciudad de Caracas, según las definiciones del poeta Juan Calzadilla, un lugar “donde la coexistencia pacífica debe interpretarse estrictamente como un acto mortuorio” o, dicho con humor aún más negro, “una ciudad donde las pólizas de vida son artículos de primera necesidad”. (RAMA, 1987, p. 13)

El Techo no sólo produjo sus propias publicaciones sino que además tomó las páginas de diversos periódicos nacionales (*La Esfera, El Mundo, El Nacional, Clarín de los Viernes*) y ciertos espacios literarios para divulgar sus textos y proclamas con la idea de modificar las conciencias de la gente común y corriente. También tuvo la ocurrencia de organizar el contenido de otras publicaciones de extrema izquierda como *En Letra Roja*. Es así como el grupo se topó con la iglesia y con la ira de los creyentes al publicar un texto en *Clarín de los Viernes* titulado: *Para aplastar el infinito*; inmediatamente “todos los perros de presa del oscurantismo” se movilizaron contra esa muestra de libertad de expresión y espíritu libre.

Una muestra antológica del conservadurismo de la época se evidencia en el remitido condenatorio que fue pagado por todas las organizaciones religiosas que adversaban al grupo y lo atacaban por la prensa, usando la vieja costumbre inquisitorial de la persecución, la calumnia y el escarnio público. Hubo un remitido condenatorio contra El Techo, que apareció en la prensa y fue pagado por las siguientes organizaciones cristianas: Junta a Favor de los Leprosos de Venezuela, Cofradía del Santísimo Sacramento, Unión de Cubanos en el Exilio, Hogar de Niñas Ciegas, Junta Pro Familias Necesitadas, Obra Internacional para Protección del Joven, y actuaban en defensa de la fe cristiana y las buenas costumbres.

La revista que concibió el grupo para representar a El Techo de la Ballena se llamó: *Rayado Sobre El Techo-Letras, Humor y Pintura*. Y a partir del 24 de marzo de 1961 se convirtió en el órgano de difusión oficial del grupo. Los redactores de este número fundacional fueron Gonzalo Castellanos, Juan Calzadilla, Carlos Contramaestre, Edmundo Aray, Rodolfo Izaguirre, y Gabriel Morera. Este primer

híbrido de catálogo-revista, fue diagramado por Ángel Luque, un artista plástico informalista de la época. Este documento se presentó el mismo día de la primera exposición del grupo que fue nombrada: *Para restituir el magma*. En el texto inaugural de la exposición se proclamaba la restitución del sentido original de la vida, partiendo de las ruinas de una sociedad caótica; y reincorporando a su propia materia destrozada el magma, la materia original de la vitalidad.

Al día siguiente de la inauguración de esta primera muestra, el sábado 25 de marzo de 1961, se publicó en el diario *La Esfera* de Caracas, el escrito curatorial de esta exposición, ya que fue limitado el número de catálogos que se imprimieron para la presentación por los escasos recursos financieros con los que contaba el grupo. El artículo se tituló: *las instituciones de cultura nos roban el oxígeno*. En este artículo, el colectivo de voces que integraba El Techo de la Ballena, se presentaba ante el público lector desarrollando las razones que justificaban sus inquietudes y la búsqueda que pretendían llevar a cabo por medio de la creación (RAMA, 1987).

En este primer manifiesto que formaba parte del catálogo de la exposición se presentan tres postulados fundamentales de su iniciativa: el violento rechazo a la tradición local, la pasión por la tendencia experimentalista y la necesidad de hacer evolucionar los medios de composición del proceso artístico. En este texto los miembros de El Techo se justifican y señalan sus fuentes de inspiración de la siguiente manera:

Pareciera que todo intento de renovación, más bien de búsqueda o de experimentación en el arte, tendiera, quiérase o no, a la mención de grupos que prosperaron a comienzos de siglo, tales como Dada o el Surrealismo, evidente continuación del primero. No pretendemos situarnos bajo ningún signo protector, queremos, eso sí, insuflar vitalidad al plácido ambiente que se llama la cultura nacional, para ello no escatimamos ningún medio que nos sea propio. Demostrar que la Ballena, para vivir, no necesita saber de zoología, pues toda costilla tiene sus riesgos y ese riesgo que todo acto creador incita, será la única aspiración de la Ballena. (SANTAELLA, 1992, p. 75)

El segundo acto de irreverencia de la gente de El Techo fue su segunda exposición, una puesta de escena accionista e iconoclasta, de carácter irónico que se burlaba de la provinciana mentalidad cultural del país. Esta muestra llevó por nombre *Homenaje a la cursilería*, y fue realizada en junio de 1961. Para los miembros de El Techo de la Ballena el rasgo distintivo de la política, el arte, la literatura y el cine de la Venezuela de ese momento era lo cursi, y este elemento era el causante de su crisis. Esta exposición se presentó con la intención de intentar estremecer el apacible y

cómodo estatus de la inteligencia cultural venezolana, acomodaticia, ridícula, aburrida, decadente, odiosa, insoportable, arribista y asfixiante para los artistas y poetas balleneros.

La muestra consistió en una especie de antología de frases de políticos, textos de escritores e imágenes de obras patrimoniales que para los miembros del grupo estaban indudablemente cargadas de cursilería. Estas imágenes y escenas representativas de la ridiculez, fueron dispuestas arbitrariamente en el área correspondiente al espacio expositivo de la muestra, paredes, piso, ventanas y puertas. La exposición *Homenaje a la cursilería* inaugurada en 1961, fue la primera muestra en la historia del país en la que la obra de arte desaparecía y cedía su lugar al concepto, la idea, a la intención y al objetivo político. De esta forma se desmitifica el arte y se le removía de su espacio privilegiado, desmantelando su aura y su estatus sacramental enciclopédico basado en el culto a la belleza. Lo cursi se había convertido por primera vez en la historia del arte venezolano en un concepto, no solamente estético sino también antropológico que estaba representado por los ojos de Rafael Caldera, el político socialcristiano más prometedor del momento, las corbatas de Juan Liscano, el poeta oficial del momento, el pensamiento de Cecilio Acosta, nuestro mayor poeta romántico del siglo XIX y las obras completas de Andrés Bello, autor de la primera gramática del español de América. Aparte de eso, los cursis eran también, todos los que se sintieran aludidos por el contenido de esta exposición y se ofendieron ante tamaño gesto de ironía.

La burla, la ironía escatológica y el insulto fueron los instrumentos discursivos que, con mayor frecuencia y contundencia, utilizaron los miembros de El Techo de la Ballena en estas primeras manifestaciones estéticas, en las que la plástica y la literatura colaborarían una con la otra paralelamente en un solo espacio expositivo. Los manifiestos del grupo que recorrieron irresponsablemente las calles de la capital del país, fueron el punto de partida de una iniciativa iconoclasta que buscaba a todas luces, insuflar de vitalidad la existencia de la ciudad de Caracas. Si de algo se trataba su tentativa, era de tomar la palabra poética para llenar de vitalidad ese espacio cultural tan vacío de entusiasmo artístico y tan pleno de tedio. Casi toda la literatura de El Techo de la Ballena estuvo dirigida a golpear las instituciones de poder con una retórica claramente política, irrespetuosa y subversiva. Con una desesperada necesidad de provocar la acción, hicieron una poesía y una pintura accionista, abusiva

e invasiva, con el objeto de poblar y repoblar los imaginarios, y declararse en huelga, santificar los niples, tirar las cosas a la calle y acabar con la vida carente de vida.

Recordemos que para Peter Bürger, (2000) si algo hay algo que reconocerle a estos movimientos generalizados de iniciativa global que se diseminaron como una diáspora a lo largo del mundo en un periodo de tiempo histórico que abarcó las dos terceras partes del siglo pasado, y que se dio en distintos momentos en el campo del arte, el cine, la fotografía, la música y por supuesto, la literatura, de todas las sociedades influenciadas por el espíritu libertario de la modernidad, fue el de haber identificado, propiciado y verificado esta autocrítica, y el de haber intentado acabar, por lo menos desde el punto de vista teórico, con el vínculo funcional, emocional, temático y subalterno que tenía el arte y el artista, con los preceptos temáticos y formales de la religión, la moral, las buenas costumbres, la tradición, la pedagogía y las instituciones del Estado (BÜRGER, 2000, p. 70).

Peter Bürger (2000), explica también algo más cuando asegura que los vanguardistas de grupos radicales e iconoclastas como El Techo de la Ballena, procuraron presentar los asuntos más serios de la existencia, la literatura, el arte y hasta la filosofía, como la muerte, la corrupción, la vanidad y la ambición, el paso del tiempo, por medio de la carcajada, la ironía, el cinismo y la estridencia de la risa. Bürger señala que esta inclinación por la crítica al subsistema social artístico de su época, hizo que los autores vanguardistas privilegiaran el auto escarnio, la mofa, el sarcasmo, lo grotesco y la caricatura para abordar la realidad social y los conflictos políticos de su tiempo (BÜRGER, 2000, p. 69).

Por su parte Poggioli (2011) señala que lo propio y más característico del arte y la literatura vanguardista es la ironía. Y de eso tuvo bastante El Techo de la Ballena, es por eso que usa el humor negro, tan presente en sus composiciones y exposiciones, para cubrir su necesidad de contravenir la norma, de cuestionar y desautorizar la preceptiva de las instituciones culturales rectoras de las convenciones sociales y artísticas legitimadas. La ironía, burla y el sarcasmo fueron algunas de las armas que encontraron los vanguardistas para hacerle frente a la rigidez de la preceptiva de su tiempo.

Los vanguardistas del Techo, consideraron que estos recursos expresivos podían ser un ingrediente perfecto para resaltar el carácter combativo de la nueva concepción de sus obras. Los balleneros adoptaron el humor, el sarcasmo, el insulto

y la provocación como herramienta contundente para llevar adelante la crítica artística y social que en muchas ocasiones inspiró la realización de sus obras, acciones y poemas. En relación a este asunto Francisco Pérez Perdomo comenta:

El Techo de la Ballena, como todo el mundo sabe, también está marcado por hechos esenciales. Una de las primeras salidas en público fue *Homenaje a la cursilería*; ese fue un acto que se hizo por allá en una casita de El Conde, donde se expusieron libros de escritores, algunos muy buenos, se señalaban frases cursis en las que habían incurrido escritores brillantes, luego de otros escritores de los que se exhibía un libro completo, porque eran totalmente malos. Ese acto fue muy combativo, tuvo mucho impacto, mucha gente se molestó, los monstruos sagrados se levantaron en contra; ya ahí El Techo de la Ballena, con ese acto singular, lograba objetivos básicos como para sacudir al país. No hay que olvidar que un hecho como ese, en estos momentos, no tendría la importancia que tuvo en aquella época. Veníamos de los años largos de la dictadura, el país apenas se estaba asomando a otras formulaciones y, entonces, hacer un acto a la cursilería del país, que involucraba a muchos escritores, era un acto de audacia y osadía. Pero eso hoy no tendría la trascendencia que se vivió en aquel momento. (PÉREZ PERDOMO, 2015, p. 149)

Para Bürger (2000) los escritores y artistas vanguardistas no solo hicieron eso, también intentaron con todos los medios expresivos posibles, acceder a nuevas realidades de la imaginación a partir de la reflexión lenguaje y la experimentación. Haciendo uso de sus posibilidades de exploración imaginativa, trataron de construir, mediante la palabra y el gesto, la dimensión palpable de una realidad, que fuera distinta a aquella que solo se refiere a la chatura del mundo presente. Los distintos movimientos de vanguardia creyeron ciegamente en el poder creador y destructor de la palabra y la ironía. Usaron su potencia corrosiva para liberar a la literatura de sus ataduras religiosas, morales, sociales, estéticas, formales e ideológicas.

Los autores vanguardistas dejaron de asumir que la descripción del mundo debía ser el objetivo del texto literario, y que este no tenía por qué regirse por la preceptiva canónica de los géneros literarios. El texto artístico debía romper sus amarras temáticas y formalista para explorar las zonas oscuras del pensamiento. Es por esa razón que los poetas vanguardistas hicieron uso del fragmento como forma poética, con la intención de transgredir el principio de la unidad orgánica de la obra y postular un tipo de texto artístico que podía ser estructurada como un conjunto de fragmentos asociados entre sí, no precisamente por la objetividad y la coherencia de la realidad circundante sino por la sensibilidad arbitraria y espontánea del poeta (BÜRGER, 2000, p. 133).

El tercer acto de desobediencia del grupo, estuvo representado por la publicación del primer poema-manifiesto escrito por un miembro de El Techo, fue publicado el 1 de marzo de 1962 y se llamó: *¿Duerme Ud. Señor presidente?* Este poema fue escrito por Caupolicán Ovalles para calumniar, desfigurar, destruir la honorabilidad del presidente Rómulo Betancourt, supuesto fundador de la democracia representativa en Venezuela. Este libro tuvo un impacto sin precedentes en la historia cultural del país. Ofendía directamente al presidente, haciendo del retrato de su persona como mandatorio, una figura, terrible, inescrupulosa, abyecta, corrupta, desnaturalizada, insensible, aborrecible y grotesca. Leamos un fragmento de este abusivo y provocador poema para hacernos una idea de lo que estamos hablando. No olvidemos que apenas transcurría el año de 1962 y con este poema el joven poeta de 27 años que se estrenaba en el mundo literario con este primer libro, hacía añicos todas las reglas, las normas del respeto y las buenas maneras de la escritura:

“El presidente”

EL PRESIDENTE vive gozando en su palacio;
come más que todos los nacionales juntos
y engorda menos
por ser elegante y traidor.
Sus muelas están en perfectas condiciones;
no obstante, una úlcera
le come la parte bondadosa del
corazón y por eso sonríe cuando duerme.
Cómo es elegido a voluntad de todos
los mayoritarios dueños de inmensas riquezas
es un perro que manda,
es un perro que obedece a sus amos,
es un perro que menea la cola,
es un perro que besa las botas
y ruñe los huesos que le tira cualquiera
de caché.
Su barriga y su pensamiento
es lo que llaman water de urgencia.
Por su boca
corren las aguas malas
de todas las ciudades.
Con sus manos destripa virgos
y
como una vieja puta
es débil
y orgulloso de sus coqueterías

Después de la publicación de este atentado presidencial poético, Caupolicán Ovalles se vio en la necesidad de exiliarse en Colombia al mes siguiente porque el presidente de la república Rómulo Betancourt ordenó su captura inmediata y posterior

encarcelamiento por desobediencia civil y traición a la patria. Rodolfo Izaguirre (2017) uno de los miembros más conspicuos de El Techo cuenta que 34 años después de la publicación de la primera edición de este libro, Caupolicán trabajaba como periodista, y se le ocurrió entrevistar a aquel ministro de Rómulo Betancourt que recibió la orden de encarcelarlo por la publicación de *¿Duerme usted señor presidente?* en marzo de 1962.

Este señor que se llamaba Carlos Andrés Pérez, y que sería el sucesor del presidente Betancourt en la presidencia en los años 70, había sido acusado por cargos de corrupción, apartado de su cargo como presidente de la república en su segundo mandato y condenado a veintiocho meses de prisión en 1993 por “malversación agravada de fondos públicos”. Como en julio del año 1994 cambió su situación por asuntos de su edad avanzada, y se le otorgó el privilegio de arresto domiciliario, accedió a recibir al viejo poeta Caupolicán, perseguido político y exiliado de los años 60. La entrevista se llevó a cabo en su residencia de la urbanización La Ahumada, en la ciudad de Caracas. Fueron varias las sesiones las conversaciones que tuvieron el ex presidente Pérez y el ex perseguido político, Caupolicán Ovalles. De esas jornadas extensas matinales en las que ambos compartieron secretos y anécdotas salió un libro titulado: *Usted me debe esa cárcel* (1996). En de esas inauditas conversaciones, casi que a modo de confesión, Carlos Andrés le confesó al poeta que su libro había representado para ese momento no sólo una conmoción en su vida sino también una especie de maldición para el presidente Betancourt. Leamos las palabras que utilizó para explicarle al poeta las razones de tan exagerada afirmación:

Ese fue un libro terrible contra Rómulo Betancourt, un libro grosero, con la irreverencia impetuosa de la juventud y el sarampión... ¡Un libro tremendo! Y Rómulo se llevó una gran arrechera, porque él esas cosas no las aguantaba. Me dijo: “Haga preso a ese carajo”, y yo le respondí: Mire, Rómulo, ese libro lo van a leer cuatro o cinco personas, no lo va a leer más nadie, y si a alguien se le ocurre exhibirlo en librerías, yo lo impido, no se preocupe. Pero si lo prohibimos y metemos preso al poeta, vamos a darle a ese libro una difusión extraordinaria”. Y Rómulo me contestó molesto: ¡No, qué carajo, esto no se puede admitir; mire, meta preso a ese carajo porque en Venezuela, el presidente que se deje coger el rabo, lo tumban! (PÉREZ, 1996, p. 57)

Como a Caupolicán Ovalles le avisaron a tiempo que lo iban a meter preso consiguió gracias a la ayuda de unos amigos, un pasaje de avión y se largó a Colombia sin que nadie lo viera. Cuando la policía lo fue a buscar a su casa no se encontró con nadie, estaba completamente vacía. Entonces, como no hallaron por ningún lado al

poeta Ovalles, los gendarmes enviados por el gobierno, tomaron la decisión de capturar y apresar al prologuista del libro, es decir, al novelista Adriano González León, otro de los fundadores de El Techo de la Ballena.

Ese texto introductorio había sido titulado *Investigación de las basuras*, y es imposible que algún miembro de la policía nacional haya entendido algo de lo que decía. Es por eso que se piensa que lo metieron preso simplemente porque no habían encontrado a Caupolicán en su casa. El ensayo de González León es el primer texto que inscribe en el contexto de la historia literaria venezolana el concepto de *terrorismo poético*, para caracterizar los rasgos presentes en la intencionalidad poética de Caupolicán y en toda la estética de El Techo de la Ballena. La concepción adquirió una inusitada connotación de violencia, de hostilidad, de amenaza, y a partir de ese momento, el terrorismo literario se convirtió en el emblema fundacional del movimiento. Es evidente que con este libro Caupolicán Ovalles hizo un texto panfletario, para dignificar, ennoblecer y homenajear al panfleto, y que con ese ensayo, Adriano González León sentó las bases de otros de los principios fundamentales de la poética del Techo. El primero fue el Magma, el segundo, El terrorismo poético.

Hoy en día es posible considerar este poema como la respuesta que le dieron los jóvenes poetas de los años sesenta a un período difícil, de decepción política y desolada frustración juvenil. Esa respuesta fue un homenaje al grito, al insulto verbal, al desacato, la soberbia, la desobediencia civil y el irrespeto. En el poema de Caupolicán se reconoce toda la esencia del magma, cargada de una potencia explosiva. Es puro terrorismo poético. Veamos un fragmento de este delirio irónico de crítica política:

“Si en vez de dormir”

Si en vez de dormir
bailara tango
con sus ministros
y sus jefes de amor
nosotros podríamos
oír
de noche en noche
su taconeo
de archiduque
o duquesa.

Podríamos reír
solo de verle,
ridículo como es,
esperar los aplausos
de toda la gendarmería
frenética.
Claro que uno está cansado
y quiere un poco de diversión
monstruosa,
como esta
de verle
con la lira en el cuello
colgada,
como un romano
o como una romana
ciega de absurdas creencias geniales.
Si en vez de prometer
el descubrimiento de la piedra
filosofal
que ha de producir pan
y billetes de veinte.

El Techo fue un movimiento de artistas plásticos informalistas y de escritores desadaptados, que representaron en aquel momento el símbolo vital de la confrontación política y poética, llevada adelante a través de la literatura. Fueron considerados por algunos de sus contemporáneos como el brazo cultural y literario de la insurgencia armada y guerrillera, de los años sesenta en Venezuela. Es por eso que Carlos Contramaestre apunta lo siguiente sobre las motivaciones que llevaron al grupo a llegar a esos extremos:

A pesar de nosotros mismos El Techo tuvo que hacer algo muy alejado de su patrón justamente porque la realidad fue demasiado fuerte y la situación nos dio la posibilidad de asumir los actos estéticos desde un punto de vista político, o ya dirigidos hacia objetivos políticos; no podíamos utilizar la poesía, en el caso de Caupolicán, para seguir cantando loas bajo la influencia de Saint-John Perse, con un lenguaje muy hermoso, impecable, muy elocuente, cuando había una realidad muy cruenta que no podía ser expresada sino con un lenguaje directo, de allí surge la primera acrobacia de Caupolicán en literatura. Después surge *Cabeza Filosófica* como pintura y proposición estética, con Alberto Brandt. Yo pienso que todas estas cosas las produce la realidad mucho más allá de nuestras proposiciones, la realidad era violenta y eso nos sacudió y nos hizo cambiar. Esa es la mejor explicación que se puede dar a eso. Ahí la influencia fundamental fue la realidad que hizo variar todos los lenguajes. Está la influencia de la revolución cubana, el hecho de tener conciencia de haber podido cambiar el país y no se hizo. Con la caída de Pérez Jiménez, el país cayó en las mismas manos; fijate que no fue casual que la violencia verbal, estética, que se genera en ese momento sea justamente en contra de la generación del 28 encarnada en Betancourt y un partido traidor al país. (CONTRAMAESTRE, 2015, p 109)

El último acto ballenero de ruptura, provocación e iconoclasta irrupción, que repercutió escandalosamente en el medio social, político y artístico del país, fue la exposición de Carlos Contramaestre *Homenaje a la necrofilia*, realizada el 2 de

noviembre de 1962 en la calle Villaflor de Sabana Grande. Esta exposición se realizó el Día de los Muertos, y estuvo acompañada por un catálogo, que obedecía al espíritu escatológico de la exposición. Esa muestra fue un homenaje a la descomposición y al informalismo orgánico que se inauguró en otro garaje, el de una casa muy decente en la que vivían dos señoras mayores, bien mayores, de más de setenta años, que necesitaban alquilar su garaje para hacerse de una entrada monetaria que las ayudaría a sobrellevar las cargas de la tercera edad y el peso de la economía cotidiana con una pésima jubilación.

Todos sabemos que la necrofilia es una palabra que se utiliza para designar esa desviación asociada a la atracción casi sexual que sienten ciertas personas hacia la muerte. Es esa inclinación por desflorar a la muerte, teniendo relaciones sexuales con cadáveres y otro tipo de elementos orgánicos. En ese sentido, partiendo de este título tan tentador, se puede decir que esta exposición fue un homenaje a todo lo que tiene que ver con las perversiones humanas, y al artista, que en este caso es visto como un sofisticado perverso polimorfo. No hay duda de que el escándalo que causó la muestra en ese momento fue inusitado. El efecto que produjo fue mucho mayor que el libro pero en este caso fue a nivel social. Si *Duerme usted señor presidente* fue un acto terrorista de carácter político que puso en entredicho la figura del presidente, El Homenaje a la Necrofilia fue un acto terrorista contra el canon artístico y la noción del buen gusto de la sociedad.

Cuenta Edmundo Aray de manera muy jocosa que los miembros del Techo llegaron un día como mansos corderitos a la casa de las señoras aquellas de las que hablé anteriormente, a formalizar el alquiler del garaje, con el cuento de que lo iban a transformar en una galería de Bellas Artes. La engañaron diciéndole que no se asustara, que eran un grupo de estudiantes universitarios, de pintores y escritores que estaban interesados en organizar diversos actos culturales, y que necesitaban de un espacio tan bonito como ese, para exaltar el espíritu universal de la pintura en una sociedad tan vacía, insensible e inculta como la venezolana.

La señora se creyó aquella historia completa y el mismo día, les dio la llave del local sin cobrarles nada por adelantado. Ella y su hermana, desde que eran pequeñas, admiraban a los poetas y a los artistas, y cuando eran jóvenes asistían a recitales de poesía y exposiciones artísticas. Por esa razón, no tuvieron argumento alguno para oponerse a la solicitud de aquel grupo de jóvenes emprendedores. Todo

lo contrario les encantó la idea de formar parte de un proyecto cultural tan bonito como el de la exposición artística que estaban organizando. Si alguien les hubiese advertido de que se trataba no hubiesen aceptado el trato. El entusiasmo de la primera impresión las hizo sentirse útiles de nuevo y orgullosas de sí mismas por tal ocurrencia, la de promover el cultivo de las artes plásticas.

El día de la inauguración se acicalaron, como hacía años que no lo hacían, se maquillaron y se pusieron sus mejores atuendos. Dicen los vecinos que conocieron a la viejitas en vida, que ellas estaban muy contentas el día inaugural. Parece que desde hacía mucho tiempo no las visitaba tanta gente en la casa y no asistían a una fiesta, a una celebración o un estreno de ese tipo. Estaban convencidas de que el ambiente artístico que estaba invadiendo su hogar, les iba a devolver el prestigio social que les había arrebatado la vejez, el olvido de los años, la muerte de sus amigos más cercanos, el oscurantismo de la disciplina del régimen militar y las penurias de la jubilación.

Entonces se abrió la exposición cortando una cinta roja, y hubo un brindis, y discursos, y fotografías y todo parecía una fiesta que se iba desarrollando de manera satisfactoria. La puesta en escena consistía en la instalación de taxidermia animal duchampiana, surrealista, dadaísta de vísceras y huesos. Dicen que ha sido lo más extraordinario, arrojado, provocador y desprolijo que se haya visto en el país. Contra maestra la concibió como una *introducción a la fiscalía animal* que modificó las fronteras establecidas habitualmente entre las cosas del mundo y su representación, basan específicamente, en la voluntad compartida por todos los miembros del grupo, de redefinir los vínculos concretos que unen al arte y a la vida, y al arte con el hombre, quien es a fin de cuentas quien las valora y las interpreta para darle sentido a su mundo. Sobre referencial de esta grotesca conjugación de palabra, concepto y descomposición plástica, que estuvo presente en esta instalación artística, crítica e ideológica, Juan Calzadilla comenta:

El Techo de la Ballena, más allá de haber sido un grupo, era un movimiento polémico, y justamente fue de polémica de donde mayormente se nutrió la desafección al sistema que impulsó a sus miembros a lograr objetivos superiores que al traducirse en la literatura y el arte produjeron obras innovadoras y, eso creemos, subversivas. Gracias a El Techo de la Ballena, la pintura y la poesía jugaron un rol decisivo en la propuesta innovadora de los años sesenta, y los marcaron. Pero mejor sería explicarlo. La fundación de ese grupo ocurrió en un momento en que las vanguardias plásticas alcanzaban en Venezuela un clima tenso e insoportablemente hipócrita. El hecho de que en el grupo militaran pintores, poetas y críticos de arte precipitó aún más, a través de manifiestos y exposiciones, la alianza de literatura y arte para propiciar un resultado que nunca hubiera llegado

a un punto tan candente y radical si cada disciplina hubiese marchado separadamente, o si no se hubiesen complementado las disciplinas de la manera en que lo hicieron; hasta el punto de integrarse literatura y arte, cuestión que puede apreciarse desde un primer momento en el lanzamiento del grupo en marzo de 1961, a través de las exposiciones: Para Restituir el Magma, y luego en el Homenaje a la necrofilia de 1962, cuya intención, más que mostrar obras, aun si fueran de signo experimental, fue provocar un escándalo. A partir de esta reflexión podemos inferir que ambos géneros artísticos se entrecruzan de manera fortuita en los experimentos estéticos de El Techo. Uno fue adoptando los recursos expresivos del otro, recuperando para sí el uso del absurdo como enfoque interpretativo, las polivalencias de la metáfora desoladora construida con humor, la apuesta creativa del automatismo lírico y el definitivo coloquialismo trasplantado que gravita en sus textos. La estrategia que usó la gente del grupo venezolano para llamar la atención del público de la Caracas de los sesenta fue la del impacto, el insulto, la impostura y hasta el escándalo. Los autores del grupo se hicieron la idea de fijar la postura de una pandilla insurrecta, la poética de una especie de patoteros del arte, para convertirse en los saboteadores del canon establecido y resucitar la idea del magma. (CALZADILLA, 2015, p. 102)

Esta actividad de desobediencia ideológica y transgresión estética vino acompañada de un pequeño catálogo que se entregaba a la entrada de la sala improvisada, en el que estaban escritos los argumentos del nuevo manifiesto, la poética de la muestra desarrollada por Adriano González León, que justificaba la propuesta estética ligada a esa instalación hecha de cadáveres y compuesta por carne fresca, esqueletos y miembros separados de terneros. Este texto había sido impreso en la pequeña editorial que habían fundado los muchachos de grupo, una imprenta de la que sacaban estas ediciones efímeras, muy sencillas, de pocas hojas de papel plegado que estaban ensambladas casi de forma artesanal. En este sencillo artefacto contracultural desarrollaron los siguientes argumentos. Un pasaje del manifiesto necrófilo decía lo siguiente:

Los necrófilos toman el amor como un hecho postergado, para asumirlo en su totalidad. Todo lo que en vida fue negación, soledad, fuego inhibido, adquiere una radiación incuestionable, de revancha, al lado del catafalco o de la tumba. Monsieur Ardisson confesó desesperado ante los jueces: «No podía obtener muchachas vivas y por eso me vi obligado a cogerlas muertas». Así había compensado, lividez tras lividez, hueso tras hueso, tanto abandono humillante por parques y avenidas de la ciudad, donde mil mujeres codiciables sólo eran para él una ráfaga lejana. Además, el hecho le aseguraba una posesión total y distinta, pues el necrófilo invierte la fórmula de la canción así: «nos moriremos hasta el amor». Valiente esfuerzo que proporciona una permanencia de lo vivo al borde mismo de la putrefacción. Más todavía: trasciende la fauna cadavérica y se planta firme, contra ataúdes, losas y formol, en un audacísimo soplo de persistencia. Por ello Zoilo Morales trasladó su mesa de comer a un cementerio del estado Trujillo y decía que el zumo de su mujer muerta aumentaba la capacidad nutritiva de sus almuerzos escuálidos. Arbitraria esta capacidad vivificante de la muerte, pues acerca el necrófilo a Prometeo, lo viste de héroe y solemniza su actividad de ladrón de podredumbre. Porque a menudo el necrófilo es un incomprendido en esta sociedad que tanto le teme a las consecuencias últimas de la pasión, a la que sólo le importa una muerte y un amor provocados por ametralladoras o códigos civiles.

Pese a ello, el necrófilo, como todos los perseguidos, reos de enemistad contra un sistema imbécil de organización, tiene sus medios de defensa clandestina. A la manera de Jorge Stransom, citado por Henry James, vagando por los suburbios destartados de Londres, con la larga fila de sus difuntos resplandeciéndole a la espalda, jugando a una piedad extraña únicamente para ocultar una insólita devoción por sus mujeres, de las cuales sólo amaba sus ojos ya cerrados por la muerte. (GONZÁLEZ LEÓN, 2015, p. 186)

Con esta exposición el pintor Carlos Contramaestre se da a la tarea de reivindicar las categorías procedentes de las figuras arquetipales de eros y thanatos, con extrema crudeza. Al exponer la imagen viva, nerviosa, turgente y vibrante de cada hueso y pedazo de carne dispuesto a lo largo del espacio, nos recuerda, como lo hizo en su momento Charles Baudelaire en su poema La Carroña, que el hombre tiene la libertad de atreverse a transgredir las fronteras de la imaginación, y que en base a ese acto de valentía puede transgredir las reglas de la vida, del deseo y del amor.

De esa forma puede desplazarse literalmente al espacio de la nada, al del amor, a la idea de amar más allá del amor, más allá de la muerte, más allá de las cenizas, más allá de la nauseabunda descomposición. Así es como una instalación hecha de tripas, mortajas, juntos, cierres relámpagos, asbestina y caucho, polvo, desparramados sobre cartones y trozos de madera, se convierten en un homenaje al amor. Contramaestre hace de lo pestilente una museografía, de esa forma logra configurar la estructura violenta y ofensiva, de una puesta en escena que lleva a los límites de lo prohibido la labor del coleccionista, del esteta, del curador, del poeta, que excava en la basuras para hacer el poema, no ya de objetos, no ya de palabras groseras o desusadas, sino de materia orgánica inservible, sin vida, en total descomposición.

Esto significa llevar el motivo de la poesía y el arte al corazón mismo de la sordidez, del insulto y la provocación, en el que las tripas y las heces fecales pueden estar al lado de una dulce conjunción de pantaletas y resitex, y todavía ser consideradas como elementos dignos de una exposición, de belleza, de estar dentro de una lista de elementos seleccionables desde un punto de vista estético-poético. Toda esta composición de formas pestilencias e informes, insultan la idea de la belleza, rebajándola y así redefiniéndola a partir de las vísceras de un conjunto de carneros sacrificados. Es llevar la fórmula del extrañamiento a su máxima expresión. En el último fragmento de este ensayo Adriano González León, no dice, que nada de lo expuesto pasará inadvertido porque así desaparezca por la natural descomposición

que afecta a toda materia orgánica, después ser visto será inolvidable y se le recordará por todo lo que generó:

la repugnancia de las personas decentes o la sonrisa desdeñosa del que se piensa ya corrido en arte, con una tal ceguera y una tristeza mentales, que le impiden pronunciar otras palabras de defensa que no sean «dadaísmo» o «infantilismo». Con eso, por encima y a pesar de eso, aquí están estos golpes provocadores de Carlos Contramaestre, lúcido, alienado, médico, no enajenable, inscrito en la gran órbita de quienes prefieren probar y experimentar «todas las quintaesencias» a quedar paralizados de perfección premiada, de seguridad comercial o de tarjetas de acceso a los salones de damas y pinturas. Su intento de recobrar ciertos territorios cargados de descrédito lo sitúa en una atmósfera de audacia y valentía, donde todas las viejas claves de la plástica importan poco y hasta se hacen añicos ante esta confrontación desnuda de la muerte y el amor. (GONZÁLEZ, LEÓN, 2015, p. 2015)

Después que los jóvenes de esta patota insurrecta cortaron la cinta inaugural de la exposición, hicieron los brindis, las entrevistas y los respectivos discursos para celebrar la ocasión. Después de toda esa ceremonia protocolar, sin sentido, los invitados y los periodistas se fueron a su casa. Los miembros de El Techo se embriagaron como nunca lo habían hecho y quedaron exhaustos y se olvidaron de los cadáveres de ganado que habían quedado en la cochera de aquella residencia pequeño burguesa de la urbanización de Sabana Grande. Entonces pasaron los días y vino la realidad con su crudeza para dejar al descubierto todo lo que se escondía detrás de esa algarabía inicial, la realidad grotesca de la descomposición de la carroña en consecuencia de la muerte del arte. Ya Baudelaire había hablado de eso pero nadie lo había visto en persona. Quienes propiciaron esa desagradable experiencia fueron los incurables transgresores de El Techo de la Ballena en esa semana del mes de noviembre de 1962 en la casa de aquella viejecitas.

Resulta que la carne fresca que había sido colocada cuidadosamente sobre las paredes y algunas bases blancas dispuestas en el montaje museográfico de esa pequeña sala, comenzó a descomponerse. Sospecho que Carlos Contramaestre sabía secretamente lo que iba a ocurrir con pasar de los días y se hizo el desentendido. Era obvio que ese garaje no era un espacio refrigerado y que el desagradable show de la materia orgánica en plena descomposición comenzaría a desarrollarse con toda su pestilencia con el paso de las horas. A los tres días de inaugurada muestra se desató el holocausto, de aquella exposición de carnes frescas, lo único que se podía distinguir entre la espesura del espacio, era el hedor, los miasmas de la descomposición y el estertor de los gusanos. Los vecinos empezaron

a notar con extrañeza que algo inusual estaba pasando. La paz del vecindario también comenzó a descomponerse. La pestilencia de aquellos cadáveres tan poco exquisitos comenzó a invadir el ambiente poco a poco, como en aquel cuento de Cortázar, *Casa Tomada* y entonces la casa de las pobres viejitas colapsó. El desconcierto entre los vecinos fue tan extremo que comenzaron a dar la voz de alarma y a reclamar a viva voz, hasta que no les quedó otro remedio que llamar a la policía.

Imaginen lo que pasó después, el efecto que tuvo para ellas el resultado final de aquel acto cultural intervencionista aparentemente inocente que organizaron aquellos muchachos del interior del país. Por supuesto que todo terminó de manera dramática, con periodistas, fotografías indescritibles y la vergüenza de las pobres señoras. Una semana después un equipo de fuerzas especiales allanó la casa de las señoras con una orden de allanamiento. A la fuerza violentaron la puerta de aquel aposento de seres descompuestos sin saber con lo que se encontrarían. Al abrir la puerta del garaje todo el mundo quedó despavorido y nadie supo definir qué era todo aquello. Con los policías llegaron los periodistas, con ellos los vecinos, y luego el escándalo que buscaban propiciar los miembros del Techo. Los cuadros de Carlos Contramaestre, que eran una mezcla de ensamblajes hechos de dibujos informalistas con materia viva, ya no existían. Los gatos que moraban por la calle, al percibir el olor intenso de vísceras y entrañas descompuestas, habían entrado por las ventanas de la casa, y se comieron casi todo lo que estaba acompañaba la instalación de aquellos cuadros. Todo quedó como una cueva, una instalación apocalíptica, un sistema de manchas, un insulto al buen gusto, un grafiti informalista, un collage de materia en descomposición. En el tercer número de la revista del grupo: *Rayado Sobre El Techo* N° 3, apareció un texto en el que los balleneros ponderaban la trascendencia de aquella exposición con estas palabras:

La historia de las artes plásticas en Venezuela y quizás en América Latina, no contempla nada tan provocador como la exposición *Homenaje a la necrofilia* (Galería de El Techo de la Ballena, Caracas, 1962) de Carlos Contramaestre, Gran Magma de la Ballena. Todas las tuberías de la pintura tradicional fueron furiosamente agujereadas, al igual que los cimientos mismos del orden nacional, inflado de pacatería, extorsión, policías, asesinatos, torturas y sometimiento al extranjero. Al lado de voces condenatorias de las señoritas estetas, estuvo el alarde de la gran prensa, ensañada durante 27 días, con titulares a ocho columnas contra El Techo de la Ballena. De semejante experiencia queda una limpia verdad. Nunca fue más duramente atacada la libertad creadora, pero nunca, también salió más resplandeciente que en aquella ocasión. (COVIELLA, 2015, p. 38)

El grupo de El Techo de la Ballena rompió con las tradiciones heredadas del contexto, atentando contra las formas de la tradición cultural venezolana por medio de

la expresión contestataria, la provocación, el humor negro y la confrontación política. En los 7 años que se mantuvieron activos e integrados los miembros del grupo, presentaron a nivel literario las publicaciones que mencionaremos a continuación: *¿Duerme usted, señor presidente?* (1962) y *Elegía en rojo a la muerte Guatimocín, de mi padre, alias El Globo* (1967) de Caupolicán Ovalles; *Dictado por la jauría* (1962), *Malos modales* (1965) y *Las contradicciones sobrenaturales* (1967) de Juan Calzadilla; *Espada de doble filo* (1962) y *Los métodos y las deserciones imaginarias* (1963) del poeta chileno Dámaso Ogaz; y *Los venenos fieles* (1963) de Francisco Pérez Perdomo. El libro objeto, de diseño y único en su época, conformado por textos narrativos de Adriano González León y fotos de Daniel González titulado: *Asfalto-Infierno* (1963); un libro de relatos con ilustraciones y grabados que fue titulado: *Sube para bajar* (1963) de Edmundo Aray; y las particulares ediciones tubulares, ediciones artesanales que el grupo publicó en los primeros años de actividad, con diseño editorial de Daniel Gonzáles, tituladas: *En uso de razón* (1963) de Caupolicán Ovalles y *Twist presidencial* (1963) de Edmundo Aray.

Entre estas publicación se destaca un libro raro, o por lo menos nunca visto en el contexto nacional y que pone en evidencia la inclinación del grupo por explorar las posibilidades de eso que algunos teóricos llaman el arte total. A los miembros de El Techo, la realidad modernizante y el fenómeno urbanístico que empezaba a transformar la atmósfera provinciana de la ciudad de Caracas, les parecía al mismo tiempo, desconocido, prometedor, alucinante, terrible, hermoso y apocalíptico. En esas contradicciones se debatía el criterio de este grupo de jóvenes que empezaba a interpretar el paisaje desolador de la ciudad moderna con el discurso de la fotografía y la poesía.

Caracas fue el objeto de sus especulaciones. La amaron y la odiaron sin remedio. Ahí están los libros de Calzadilla y las novelas Adriano González León y Salvador Garmendia para confirmarnos esta paradójica conciliación de los contrarios a medias aceptada. Toda mujer amada se adora, se desea, se tema y se odia a la vez. Eso es un hecho irrevocable y así fue la relación que entablaron los miembros de El Techo con la ciudad y sus espasmos, con la ciudad y sus amores, sus calles, sus amenazas, sus fantasmas y sus enfermedades. La amaron y la odiaron al mismo tiempo, hasta la muerte. Eso también explica la razón por la cual no pudieron asumir

una posición definitiva con respecto a nada, esa nada que ha sido el país, en su eterna lucha política.

Asfalto infierno (1963), fue el libro artístico que diseñaron un par de los miembros del grupo, para experimentar con estos elementos que se enfrentan en la ciudad y jugar con la tensión y terrible polaridad del amor y el odio. Fue libro antipoético y duchampiano por demás, apocalíptico, marginal, prosaico y lírico, fotográfica y verbal. Este texto fue un compuesto híbrido de fotografías de la ciudad de Daniel González y textos escritos en una prosa de marcado acento apocalíptico de Adriano González León. Fue el primer libro de su tipo y se publicó en Caracas, en las Ediciones de El Techo de la Ballena, el 23 enero de 1963. Este libro es un hito en la cultura nacional que todavía no ha sido estudiado debidamente. A nivel simbólico y semiótico que se merece, es un ejemplo imprescindible de la literatura híbrida y experimental que fue concebida e improvisada por los miembros del Techo. De sus páginas recuperamos el siguiente fragmento:

Ciudad de circulación celeste, marcada por el neón, invención veloz del concreto presentado. Y pasan mil faros más. Mil faros más. Por arriba, por su cabeza, el culo de los automovilistas sobre su cabeza, mi cabeza cortada por guardafangos, ahita de humo de escape, tres neumáticos contra ella, gomas, ruedas, gomas, inflexión respiratoria, todos los mecanismos hidráulicos, las cabezas de las gentes implorantes y abobadas por los anuncios, usted o yo, cualquiera, así, con los brazos en cruz, ofendido, saltando como animal por entre las líneas blancas que acogen al peatón, pobre, desabrido, con el gran rostro de imbécil y el agente que levanta contra usted un brazo así, que levanta el otro así, monigote con el seso volado a pitazos mientras los autos nos embarran, grasa asquerosa, humo, papeles, mierda, rito y devoción del tetraetilo de plomo que nos embarga cada día. *Asfalto-Infierno*. (RAMA, 1987, p. 62)

Aparte de este material literario y artístico, los miembros de este grupo también editaron tres números de una revista que tuvo por nombre: *Rayado sobre el Techo*. La primera de esas revistas se publicó en 1961, la segunda en 1963 y la tercera en 1964. Estas publicaciones contenían los manifiestos del grupo, esos textos fundacionales de su poética originaria, algunos textos de creación de los miembros del grupo, colaboraciones ensayísticas y traducciones de escritores extranjeros. Cabe destacar que de acuerdo a lo que plantea Ángel Rama (1987) los miembros del grupo se identificaron con el grupo de poetas y narradores que formaban parte de la llamada *Beat Generation*. Eso explica por qué incluyeron en los números de la revista textos de Ginsberg y Ferlinghetti. De este grupo les cautivó la obstinada y vertiginosa desazón del poema *Aullido* de Allen Ginsberg y el misticismo terrenal, nómada y

prosaico de la novela *On the road* de Jack Kerouac, el lirismo transgresor, incomprendido y delincuencial de Gregory Corso y la crudeza descarada del mundo prohibido e intoxicado de las narraciones autobiográficas de William Burroughs. Tuvieron noticias de la locura a Carl Solomon y las reiteradas violaciones a la ley de Neal Cassady. Y eso los animó a romper con la ley y el orden establecido. En el tercer y último manifiesto del grupo (*Rayado sobre el Techo*, No. 3, 1964) asumen su identificación con la generación de estos escritores norteamericanos:

El Techo de la Ballena reconoce en las bases de su cargamento, frecuentes y agresivos animales marinos prestados a Dada y al surrealismo. Así como existen en sus vigas señales de esa avalancha acusadora de los poetas de California. O como habita en los polos de su almacén un atento material de los postulados dialécticos para impulsar el cambio. (SANTAELLA, 1992, p. 84)

Juan Carlos Santaella (1992) apunta que en este contexto socio- cultural se abre un nuevo período subversivo, contracultural, iconoclasta, agresivo y transgresor que supone una reformulación expresiva de aquellos imaginarios sociales, que están ligados a la cultura urbana y a los cambios de sensibilidad que esta acarrea. El desencadenamiento de esta dinámica exigió la necesidad de dar con nuevas estructuras, contenidos, actores, motivos y enunciamientos discursivos de tipo literario y artístico. Es en este período que se inicia la modernidad periférica y renovada de las vanguardias tardías. El Techo de la Ballena, sería desde este punto de vista una de ellas.

El imaginario poético, que en estos años se devela, tiene que ver con la insatisfacción, la incomodidad del ser y el pensamiento crítico de Jean Paul Sartre, el existencialismo. A esta práctica discursiva, basada en el compromiso social del escritor, se le suma el ideario de los movimientos contra la colonización que introdujeron autores como Fran Fanón en los círculos del pensamiento progresista europeo, y que sirvió de base ideológica en los movimientos estudiantiles del mayo francés y las guerrillas de izquierda que se expandieron por todo el continente latinoamericano.

Para Ángel Rama (1987), este movimiento estilístico fue el hijo directo de una circunstancia histórica que estuvo enmarcada en el contexto psicosocial de la vida política y artística de un país convulsionado, por la frustración que acarreó la Segunda Guerra Mundial, la persecución y la violencia de la dictadura de Marcos Pérez

Jiménez, las ilusiones renovadoras de la Revolución cubana del 59, la represión inusitada y democratista de Rómulo Betancourt, las promesas y los paraísos artificiales del surrealismo y las circunstancias que envolvieron los episodios de lucha armada frustrada de la izquierda nacional, llevada adelante, con más valentía que eficacia, por las Fuerzas Armadas de Liberación Nacional. Estos factores contextuales se diluyeron en el aire de los tiempos para filtrarse, sigilosamente, en las esclusas de las mentalidades literarias y plásticas de este grupo de jóvenes.

Estas circunstancias fueron asimiladas por los artistas del momento, que en consecuencia, se sintieron llamados a trasmutar el sentido de lo bello, las formas de la representación y la creación del arte nacional. De esa forma fueron perdiendo la vitalidad, la vigencia, esas características primigenias, proteicas y legítimas que tuvieron en un principio, y comenzaron a darle el paso a las formas más sugerentes, contestarías, iconoclastas, transgresoras, informales, arbitrarias, espontáneas, provocadoras, orgánicas, absurdas, esquizofrénicas, inspiradas, inconscientes y subversivas que se hayan visto en Venezuela.

De acuerdo a Ángel Rama (1990), en medio de esta espiral de eventos socio-políticos y esa efervescencia juvenil de espíritu artístico de vanguardia siempre postergada, se puede reconocer lo siguiente:

El movimiento funcionó como equivalente literario y artístico de la violencia armada venezolana de la época Betancurista que aún podría agregarse que sus acciones imitaron a la tácticas de una lucha guerrillera, con sus bruscas acometidas, su repentinismo, el manejo de una exacerbada y combativa imaginación. Del mismo modo que los grupos insurgentes, urbanos y rurales, durante todo el periodo de mayor beligerancia, compensaron lo magro de sus fuerzas con acciones imprevistas, soluciones espontaneístas, invenciones que tenían sus raíces en un imaginario en ebullición, muchas veces ajeno a cualquier medición, objetivo de las fuerzas enfrentadas. El Techo de la Ballena aplicó condiciones similares al ejercicio literario y artístico forzando los rasgos provocativos que pueden encontrarse en cualquier creación hasta ser de ellos el centro de la aventura intelectual. (RAMA, 1990, p. 120)

Juan Liscano (1985) explica que las transformaciones políticas de los años 50 y 60, propiciaron una serie cambios sociales que trajeron consigo nuevos modos de pensar y entender la relación del hombre con su entorno. Todo esto dio pie a que se necesitaran renovados procedimientos expresivos para desarrollar los modelos textuales de la creación estética en general. Muchos de los autores y artistas que hemos mencionado en este capítulo, simplemente pretendieron reformular estos procedimientos compositivos del arte, consideraron que era indispensable constituir

una agenda de rupturas para abolir los cánones estéticos tradicionales. En el campo intelectual de la literatura y de la poesía específicamente, se necesitaba sentar las bases de una antiliteratura, es decir, de la antinovela y el antipoema, como una forma de “liberar el lenguaje de la sumisión a la cultura y al sistema” (LISCANO, 1985, p. 85).

En ese período de efervescencia política en el país, aparecieron los libros fundamentales para la historia de la literatura venezolana de la segunda mitad del siglo XX: *Los pequeños seres* (1959), de Salvador Garmendia, y los relatos de *Las hogueras más altas* (1957), de Adriano González León. Es por eso que ambos escritores, junto a Caupolicán, pueden ser considerados como los iniciadores de la renovación narrativa y poética, vinculada a la irrupción de las vanguardias de los años 60. En la novela informalista, *Los pequeños seres*, Salvador Garmendia funda el realismo visceral, el cual es un estilo basado en la aparente objetividad de las descripciones del detalle físico de los objetos que luego pasa por un proceso de metamorfosis deformante, producto de la alienación que se desprende de la condición abyecta de personajes. Ese mismo recurso descompositivo, después lo podremos encontrar en la tesitura verbal y la estructura de *Duerme Usted Señor Presidente*, de Caupolicán Ovalles. Por su parte, con *Las hogueras más altas*, Adriano González León modifica la visión de la realidad agregándole un onirismo metafórico visionario inesperado a los sucesos que se reconstruyen en el relato. Es así como estos autores renovaron la tradición surrealista en los predios urbanos de la literatura venezolana.

Con estos elementos a mano, los escritores de El Techo de la Ballena, lograron constituir un equivalente literario de la lucha armada. Claro, en el caso de ellos, esa lucha tenía el objetivo de liberar la imaginación de las ataduras del gusto, los prejuicios, la moralina, los límites temáticos moralmente aceptados y determinados las fronteras de los prejuicios estéticos y el gusto refinado de la sociedad burguesa. Los libros de poesía que publicaron en los años 60 Carlos Contra maestre, Salvador Garmendia, Edmundo Aray, Juan Calzadilla, Adriano González León, Francisco Pérez Perdomo y Caupolicán Ovalles, son puro rumor de vanguardia hecho literatura.

Si los documentos que quedaron del grupo se leen desde esta perspectiva, nadie tardará mucho tiempo en entender que su humilde aporte representa a la luz de la historia del eterno presente, en relación a su efecto contextual, el impacto más

explosivo generado por algún grupo de vanguardia, en la temerosa, tímida y parvularia cultura venezolana. Por eso hablamos de una obra de pocas páginas, que puede sonar un poco anacrónica, pero que tuvo repercusiones inolvidables en la historia de las artes y las letras nacionales.

Es por eso que si bien puede parecernos que el volumen del aporte textual de los escritores de El Techo de la Ballena, representa una nimiedad con respecto a la totalidad de la producción literaria venezolana del siglo XX, su verdad experimental, significación simbólica y sobre todo, su espíritu de renovación estética, nos da en la cara para desmentir todo ese cuento de valorar la importancia de una tradición literaria de acuerdo al criterio de la extensión y la duración. Es cierto que de 1961 a 1964 fue que se dieron las más destacadas actividades producidas por El Techo; y que luego vendría una etapa de paulatino desgaste, caracterizada por la deserción de algunos integrantes que optaban por apartarse por motivos personales o políticos. Todo eso es cierto, pero esa brevedad que lo delimitó estuvo marcada por la constante presencia de un aliento inconformista que revitalizó la cultura escrita y artística venezolana. Por eso hablamos de una obra irrisoria, colectiva, generacional, representada por tan solo unos cuantos títulos y un puñado de exposiciones, que tuvo repercusiones inolvidables en la historia de las artes y las letras nacionales, y latinoamericanas. Veamos cómo explica este aspecto tan llamativo del movimiento, el poeta Juan Calzadilla en un ensayo titulado *El Techo de la Ballena: los años turbulentos* (2014):

El Techo de la Ballena, más allá de haber sido un grupo, era un movimiento polémico, y justamente fue de polémica donde mayormente se nutrió la desafección al sistema que impulsó a sus miembros a lograr objetivos superiores que al traducirse a la literatura y el arte, produjeron obras innovadoras y, eso creemos, subversivas. Gracias al Techo de la Ballena, la pintura y la poesía, jugaron un rol decisivo en la propuesta innovadora de los años 60, y los marcaron. Pero mejor sería explicarlo. La fundación de este grupo, ocurrió en un momento en que las vanguardias plásticas alcanzaban en Venezuela un clima tenso e insoportablemente hipócrita. El hecho de que en el grupo militaran pintores, poetas y críticos de arte, precipitó aún más, a través de manifiestos y exposiciones, la alianza de literatura y arte para propiciar un resultado que nunca hubiera llegado a un punto tan candente y radical si cada disciplina hubiera marchado separadamente o si no se hubiesen complementado las disciplinas de la manera en que lo hicieron; hasta el punto de integrarse literatura y arte, cuestión que puede apreciarse desde un primer momento en el lanzamiento del grupo en marzo de 1961, a través de la exposición "Para Restituir el Magma", cuya intención, más que mostrar obras, aún si fueran de signo experimental, fue provocar un escándalo. (CALZADILLA, 2014, p. 27)

Si tomamos en cuenta lo anteriormente dicho, podemos sugerir que la importancia y trascendencia histórica que tuvo este movimiento-grupo se funda principalmente en el aporte de una poética de la creación basada en la hibridez de los discursos, el escándalo ligado al rol del arte en los procesos de creación literaria, y la negación total del legado estético proveniente de la tradición heredada.

Si después de todo lo dicho por los investigadores antes mencionados, escogiéramos algunas características definitorias del movimiento sería aconsejable considerar las siguientes: rechazo a la poética tradicional, lirismo expresionista, anarquía política y apoyo al recurso disuasorio del escándalo social como fuerza militante de denuncia y convocatoria. Estas elecciones vitales y estéticas determinaron la propuesta estilística del movimiento, las contravenciones de su discurso poético y artístico, definido por la tónica coloquial, la representación desafortadamente realista de los hechos y las ideas, la inmediatez de las propuestas formales; brutalidad y la crudeza del gesto poético y artístico presente en sus propuestas, el repentinismo, la organicidad, la oralidad desmedida y descompuesta, el gestualismo, la confesión incorrecta, el desparpajo, la espontaneidad, la ironía deliberada, el descaro, la inclinación al grito, la fragmentación del discurso en el espacio poético, el automatismo creativo, el caos proposicional y la fractura de la sintaxis enunciativa en todos los géneros del discurso plástico y poético.

Con respecto a su filiación con el surrealismo podemos decir que no fue el resultado de una mera adopción del lenguaje surrealista, ni de un calco de los temas y las maneras de abordar los hechos poéticos, sino la consecuencia de una búsqueda colectiva, generacional que estuvo vinculada a una necesidad de ser expresivamente radicales y que fue tomando terreno de manera paulatina y, como diría Ángel Rama, a dentellada limpia:

Por todos esos factores El Techo de la Ballena se presentó como un típico movimiento vanguardista, comparable con los que recorrieron América Latina en ese periodo de mediados de los cincuenta y la década de los sesenta (los "nadaístas" colombianos, los "concretistas" brasileños, los "mafiosos" mexicanos) pero se distingue de todos ellos porque las circunstancias nacionales los forzaron a establecer una mancomunidad entre la renovación artística y la renovación social, de tal modo que si coincidieron con los citados en la modernización de las formas expresivas y aun en la imitación de procesos y sistemas que ya habían sido propuestos cuarenta años antes por dadaístas y surrealistas europeos, recogieron de esa misma tradición extranjera la consigna de vincular ambos proyectos según la fórmula asociativa de Andre Breton: Cambiar el mundo, transformar la vida. (RAMA, 1990, p. 187)

Calzadilla por su parte (2015) apunta que si se puede hablar de un modelo que se toma en préstamo, de un referente de la dimensión del surrealismo, eso no les impidió agregarle algo. Aunque el movimiento estuvo muy presente en la mente de los poetas balleneros, pasó por un proceso de asimilación, adaptación, antropofagia y traducción. Pues lo que de este modelo pasó a la poesía de El Techo de la Ballena, tuvo que pasar previamente por una profunda transformación del habla. Quizás esta haya sido la principal contribución de los poetas del grupo, darle forma al surrealismo en la lengua venezolana.

Así como pasó en la tercera década del siglo pasado con el surrealismo, El Techo de la Ballena, fue un movimiento que se planteó con la misma seriedad artística de su predecesor, la eterna pregunta de cómo podemos ser libres. La vitalidad de su legado radica en que si vemos las obras de arte y los objetos literarios que dejaron como muestra de su trabajo, son la metáfora concreta, la forma material de su modelo de erupción, de su espontaneísmo, de su tentativa a regresar el arte de la composición a los orígenes del gran magma. Esa tentativa de liberar a las personas del peso de la tradición y la solemnidad es lo que sigue vigente y lo que la gente todavía recuerda con una admiración artística. Su rebelión fue más irónica que ideológica dado que su mayor alarde estaba basado en el ejercicio de la provocación.

Los miembros de El Techo, aunque creyeran lo contrario, eran más anarquistas que marxistas. Su marxismo era una tenue derivación del influjo de la revolución cubana. Su búsqueda, que a fin de cuentas era la de la espontaneidad, estuvo condenada al fracaso desde el principio, a un artístico fracaso por supuesto, porque la realidad y el desgaste natural de la novedad, se impondría con su silueta de rutinas cotidianas. Los enemigos de esta generación eran los curas, los policías, los militares, la gente rica y con mal gusto, por tanto no toda la gente rica; los jefes, los directores, los censores, los políticos y los burócratas. La gente que siempre ha estado por conveniencia e intereses personales del lado del poder. Es decir, los malos, los persecutores y los chulos de la sociedad de ahora. Eso se debe a que en una sola generación coincidieron escritores, artistas e intelectuales radicales. Es decir, esa gente de buen corazón y maravillosas ideas que a veces se nos antoja un poco engreída, elitista e inclinada por la insoportable fatuidad de la utopía. En un país que sufría de una especie de parálisis de la voluntad individual, ellos representaron la

rebelión y el asalto de los extremismos de la imaginación. Estaban seguros que esta era una manera de enfrentarse al mundo. A fuerza de puro azar y júbilo intentaron cambiar lo que no se puede cambiar, el corazón del hombre. Veamos lo que ellos mismos plantean acerca de este asunto en un poema colectivo publicado en la revista *Rayado sobre el Techo* (No. 1, marzo de 1961) que fue escrito en colectivo, por todos los miembros del grupo, siguiendo los procedimientos afines a la técnica surrealista del cadáver exquisito y el automatismo psíquico, en un bar de Catia, ubicada en la ciudad Caracas. Este poema, fue el primer manifiesto de El Techo de la Ballena y en su escritura participaron: Carlos Contramaestre, Gonzalo Castellanos, Caupolicán Ovalles, Juan Calzadilla, Salvador Garmendia y Edmundo Aray. Veamos cómo dice:

“El gran magma”

bajo toda estructura que pretenda encerrar una dinámica
existe ya un germen de ruptura
tenemos menos capacidad para organizar esto es evidente
que para vivir vivir es urgente
de ahí que la ballena para vivir no necesita saber Zoología
El Techo de la Ballena está fundado en la plena lucidez incontrolable
del orgasmo que solo los insomnios verifican porque
la ballena es el único prisma válido es el único prisma
que tiene su barbarie
pocas realidades son tan emocionantes como un hombre que
rompe todas las liturgias del lenguaje
El Techo de la Ballena es más que un hombre
bajo su ligamen todas las cosas tendrían un punto de unión con lo inasible
tal es el sentido que se descubre en lo que la ballena ha devorado
en la piel de la iguana
en la superficie de la pintura devorada por su propia materia
los almanaques no registran todo lo que puede decirse
acerca de la ballena
es el hombre cósmico exigiendo su grito
es un gesto es una actitud
El Techo de la Ballena al igual que los cantantes de moda
gozará de una extraordinaria popularidad
El Techo de la Ballena es un animal de piedra que resucita
el mundo para bienestar de sus huéspedes
El Techo de la Ballena reina entre los amantes frenéticos
dueño de una irreconquistada materia. (RAMA, 1987, p. 72)

Ángel Rama (1987) fue el primero que conoció, estudió, divulgó y promovió propuestas del grupo en el año 74. Fue tal la impresión que le causó su propuesta que hizo un estudio y antología dedicada a la producción del movimiento. En el prólogo de esa selección dice que la tentativa de esta generación de poetas fue la de despertar a la gente. No sabían a qué gente se dirigía su enfado pero dejaron salir todo su malestar sin dudas ni prejuicios. Esa provocación no fue un leve empujón en el hombro

sino una cachetada al buen gusto de los venezolanos. Un golpe frontal al canon de la burguesía y de la academia. Su ocurrencia irrespetuosa, desajustada y de mal gusto no se entendió del todo porque todavía, en ese momento de la historia cultural del país, el potencial y la capacidad de divulgación de los medios que tomaron nota del evento era irrisoria, y limitada a nivel teórico y académico. Imaginar que hubiera pasado si estos patoteros del arte hubieran tenido la oportunidad de contar con los equipamientos de conmoción con los que cuenta la sociedad postmoderna, es suponer un cataclismo sin igual. En los años sesenta una cachetada, era solo un gesto que al poco tiempo todo los lectores de las páginas sociales olvidarían.

Lo cierto es que con todas las exposiciones que se inventaron pretendieron cambiar al hombre a través de la hostilidad concientizadora del arte. No lograron mucho en ese momento pero con los años, vieron como sus tentativas quedaron fijadas en la pizarra de la historia en forma de catálogos, anécdotas, fotogramas, museografías, novelas y poemarios. También hay que considerar que mucho de lo que pasó después con sus vidas, de cómo se decantaron en un destino burocrático, poco tuvo que ver con los orígenes divergentes de El Techo.

Esa primera pretensión terminó por convertirse en pocos años en una gran decepción. Cambiar al hombre fue lo que se propusieron. Tamaña empresa era desde el principio un imposible trazado en la línea imaginaria de un horizonte que poco a poco se fue apagando. Cambiar al hombre, es decir, transformar su capacidad de imaginar, propiciar las condiciones culturales para que la gente mudara mentalidad en función a las temáticas de la modernidad, y así, transformara su sensibilidad, era un cometido desaforado y utópico que a todas luces anticipaba las causas de su propia perdición.

Esther Coviella (2015, p. 57) señala que ya en 1967, de aquel primer entusiasmo y vigor que fue El Techo de la Ballena sólo quedaban grietas. Para ese año, algunos de sus miembros se habían distanciado y el espacio donde se reunían el grupo había por convertirse en una librería donde a veces se realizaban presentaciones de libros y recitales de poesía. Eso indicaba que el movimiento había cumplido su ciclo y solo restaba que el impulso que los llevó a inventar tantas actividades sin precedentes en el arte y la literatura venezolanos, se dispersara. Sin embargo pudieron llevar a cabo algunas actividades: *Las contradicciones*

sobrenaturales de Calzadilla, *Elegía en rojo a la muerte de mi padre* de Caupolicán Ovalles, *Las aguas vivas del Vietnam* del poeta Colombiano Jorge Zalamea y *La Ballena y lo Majamámico* del chileno Dámaso Ogaz, son cuatro libros representativos de La Ballena, que fueron editados y presentados en 1967 bajo el sello de las *Ediciones del Techo*.

La última vez que se reunieron los integrantes de este movimiento de artistas, curadores, críticos, narradores, poetas, políglotas, accionistas e innovadores desobedientes fue en una Galería caraqueña de nombre El Puente, ubicada en la avenida La Salle de Caracas, para presentar una exposición de dibujos de Carlos Contramaestre titulada: *Los confinamientos*. Esta actividad marcaría el punto final de su historia. Se sabe que fue un 29 de Julio de 1967 porque en medio del brindis, se sintió una gran conmoción que hizo crujir las paredes y obligó a los presentes a abandonar el lugar de la muestra nerviosamente. La ciudad de Caracas había sido sacudida por un sismo de 6.7 grados en la escala de Richter que duró 55 segundos, y dejó un balance de 2000 heridos y 236 muertos. Los daños materiales fueron incontables.

Después de que han pasado más de 50 años del surgimiento de El Techo de la Ballena, es que mejor se evidencian las repercusiones que tuvo esta iniciativa contestataria contracultural en toda su dimensión. La tradición literaria que ahora se vanagloria de hacer uso estético, de los despojos de la civilización petrolera, de la basura y de los desechos de la sociedad industrial moderna, no se hubiese atrevido a tocar esos materiales temáticos tan antipoéticos, si no hubiera contado con el modelo de las primeras manifestaciones poéticas y artísticas de desasosiego imaginadas por la gente de Techo de la Ballena. Las manifestaciones literarias ciudadanas que se adentran en el caos urbano y que simbolizan el infierno callejero de ciudades como Caracas y Maracaibo, tan presente en la narrativa de los años 70 y en la poesía de los ochenta, de los grupos: Tráfico y de Guaire, le deben a esencia de su estética a este movimiento:

El Techo fue la aceptación de un planteo (como dice la gente del Sur) en lo ideológico y una confirmación en la práctica, como en mi caso, pues yo entré a El Techo de la Ballena casado y con hijos y salí sin mujer y sin hijos; si entré con un orden ideológico sigo dentro del mismo orden ideológico; si pertenecía a los jóvenes de Acción Democrática salí con el Partido Comunista; entré abogado y salí perdiendo la profesión. Es como un laberinto ideológico, una suerte de caverna socrática. Entré por una puerta y salí por otra, transformado en lo que se planteaba

allí. El rigor de la disciplina y la participación es evidente: yo entré a los veinte años en una vaina y salí a los veinticinco, a los treinta o cuarenta graduado summa cum laude. Esa vaina fue de verdad verdad, y nos sucedió a todos nosotros. (OVALLES, 2017, p, 344)

El Techo de la Ballena fue un conjunto de catálogos, poemarios y un arsenal de fotos que expresaban las innumerables tensiones vividas por la lucha política, la lucha por la libertad del hombre, el arte y la vida en general en la Venezuela violenta de los años 60. El Techo de la Ballena no fue más que eso, una investigación llevada hasta los últimos límites, con la intención de hallar la forma de hacer una poesía fundada en los elementos que copaban la escena de una cotidianidad nacional que se expresaba cruelmente en la perturbación urbana, el activismo político, la desigualdad, el escándalo, el abuso policial, la corrupción, el desenfreno, malestar y la belleza de un país recién nacido. El techo fue la tentativa estética de crear una serie de manifestaciones artísticas y literarias que fuesen capaces de servir a la idea de cambiar la vida y transformar la sensibilidad de todos los hombres.

IV. LA POESÍA DE CAUPOLICÁN OVALLES EN LOS DÍAS DE EL TECHO DE LA BALLENA

IV.1 *Copa de huesos, profanaciones* (1972)

Aparentemente la poesía de Caupolicán Ovalles (1936-2001) que fue escrita en los años correspondientes al surgimiento El Techo de la Ballena fue la siguiente: *¿Duerme usted, señor presidente?* (1962), *En uso de razón* (1963), y *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias el Globo* (1967). Gracias a la repercusión que tuvieron estos libros en la acalorada escena literaria venezolana, obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1973, en el género de poesía. En una entrevista que le hiciera Esther Coviella y Nelson Dávila en 1981, aclararía este asunto:

Los tres libros que publiqué dentro de El Techo son evidentemente obras colectivas: *Contra Betancourt: ¿Duerme usted, señor presidente?* Ese fue un libro escrito por mí, pero fue programado colectivamente, fue leído colectivamente, fue diagramado colectivamente, fue corregido colectivamente. *En uso de razón* lo escribí en Colombia pero pensando únicamente en El Techo de la Ballena. Está dedicado a todos ellos con nombres, de los hombres y mujeres que pertenecían a El Techo de la Ballena. Yo estaba solo en Bogotá y entonces *en uso de razón* resolvía mis problemas concretos de construcción del lenguaje. Todas las investigaciones que en aquel momento se me planteaban las considero cerradas con *La canción anónima*, pensando todo el tiempo dentro de los supuestos ideológicos que a nosotros se nos habían planteado dentro de El Techo de la Ballena y yo pienso que sin esa solidaridad colectiva, sin ese apoyo grupal a lo mejor no se da en mí ese desenfado necesario para escribir el libro *Elegía a la muerte de mi padre, Guatimocín, alias El Globo*, que más que elegía es un desenfrenado pase de cuentas al padre. Creo que sin El Techo de la Ballena no se habría dado ese tipo de literatura en mí. (OVALLES, 2017, p. 345)

Sin embargo, la revisión exhaustiva de la obra poética de Ovalles arroja un espectro literario más amplio. Pone en evidencia que una parte de ese corpus poético había quedado al margen del arqueo bibliográfico porque permanecía enterrada en las páginas de una selección de poemas recopilados y ordenados por el mismo autor, que se estructuró como una selección personal de sus escritos titulada: *Copa de huesos, profanaciones* (1972) y que después de esa fecha no volvería a ser reeditada.

En ese libro podemos encontrar revisados, corregidos y reescritos los ya conocidos: *En uso de Razón*, y la *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias el Globo*, que publicaría en las *Ediciones del Techo*, y también otro conjunto de poemas que fueron escritos, específicamente entre los años 1961 y 1969, y que por alguna

razón permanecían inéditos. La parte que está compuesta por aquellos que no habían sido publicados previamente podría considerarse hoy en día, como un volumen de poemas inéditos, que esconden una región insospechada del panorama no explorado de la obra poética de Caupolicán Ovalles. Hay una parte de este libro que se diferencia del resto de la selección, que fue subtitulada: *Estamos en una tumba*, y que en hoy día debería destacarse del resto del volumen, ser estudiada de forma individual, y considerada como la zona central de un libro de poemas que el poeta nunca llegó a publicar y que se iba llamar *Profanaciones*.

Hoy en día sabemos que el poeta organizó bajo el título: de *Copa de huesos, profanaciones*, una selección personal de poemas que fue estructurada cronológicamente y sin ningún criterio temático ni formal, para optar a la convocatoria al premio nacional de literatura. En ese extraño tomo bifronte, incluyó una serie de poemas autobiográficos que serían los eslabones perdidos de una evolución estético-literaria que tuvo un desarrollo más o menos coherente y que se destaca y caracterizada por un marcado lirismo de carácter testimonial y político.

Es por eso que, si un investigador pretende comenzar a estructurar la cronología de la producción poética de Caupolicán Ovalles, tendría que empezar hablando de *Copa de huesos, profanaciones* (1972) porque resulta que los primeros poemas que componen este extenso volumen, representan la primera etapa de la obra poética de este autor. Aparte de eso, habría que señalar también que los poemas y fragmentos que constituyen el fondo de esa “antología personal”, podrían constituir en sí mismos, otros poemarios que el poeta no logró publicar como ejemplares autónomos por razones que hoy en día se desconocen.

Suponemos que el impacto que produjo en la ciudad letrada venezolana la aparición del primer libro de Caupolicán Ovalles, bajo el sello de Las ediciones del Techo: *¿Duerme usted señor presidente?* (1962) eclipsó los planes de corrección y edición de otros libros que estaban en pleno proceso de escritura. Eso explica porqué dejó en proceso de revisión interminable, una serie de títulos que pudieron enriquecer la complejidad temática y estilística de una obra poética que apenas comenzaba a desarrollarse. Esos volúmenes que no pudo publicar con la pequeña editorial del grupo, por falta de tiempo, capacidad de impresión, logística y tal vez, la desidia del mismo autor, dejaron abiertas las puertas de una obra incompleta en la que

empezaban a despuntar dos corrientes temáticas bien definidas: La política y la testimonial.

Por eso fue que decidimos comenzar este capítulo, hablando de los poemas que no formaron parte de ningún libro de poesía hasta que apareció *Copa de Huesos, profanaciones* (1972) y que casualmente fueron escritos en los años en que el poeta estuvo vinculado a las actividades de El Techo de la Ballena (1961-1967), pero que lamentablemente pasaron al olvido sin ser considerados, al menos brevemente, por la crítica. En este trabajo consideramos que a pesar de que algunos de los poemas de este libro, todavía no han sido reseñados por la historia de la literatura venezolana, representan la tentativa literaria de construir el testimonio simbólico de su biografía.

Una de las características formales más llamativas de la estructura de los libros de poesía de Caupolicán Ovalles, es que no eran concebidos como un poemario compuesto de varios poemas diferentes dedicados a un tópico literario determinado, como sucede en el caso de poetas como Vallejo, Neruda, Nicanor Parra o Mario de Andrade. Los suyos son volúmenes como los de Ernesto Cardenas o José Gorostiza; extensos poemas, dedicados a un solo asunto, una sola temática y una preocupación existencial determinada, que se iba decantando de manera fragmentada en varias estrofas ordenadas de acuerdo a un criterio emotivo.

A excepción de este libro, sus otros poemarios son extensos poemas, estructurados de acuerdo a un principio de temporalidad y espacialidad discontinua. Es por eso que consideramos necesario destacar que *Copa de huesos, profanaciones* (1972), no es precisamente un libro de poemas sino un ensamblaje literario. Recordemos que una de las principales características de este tipo de composición literaria y artística, es la utilización de todo tipo de desechos poéticos y artísticos en la composición del espacio literario. Estos residuos y materiales descartables, que son reciclados en la construcción arquitectónica de este libro, derivan de proyectos inconclusos, y pueden referirse a elementos tan dispares como textos escritos en prosa poética, pensamientos sueltos, trozos de poemas cortos, largos, reescritos, que se insertan en la integralidad de una obra con la finalidad de ofrecer la visión de conjunto de una nueva corporeidad.

La variedad de textos poéticos que pueblan las páginas de este libro, pone en evidencia la intención de Caupolicán Ovalles de manipular y reaprovechar las formas gastadas de su poesía, sus borradores, renunciando al argumento del orden y la coherencia que debería determinar la construcción de una selección poética. Esta sería su manera de reflejar y parodiar la realidad múltiple de la existencia contemporánea. En esta caótica y desigual selección de textos, hay dos secciones que podrían ser consideradas, por su autonomía estética y vivencial, como dos libros autónomos que Caupolicán Ovalles no quiso editar como poemarios y que deberían ser rescatados de su desubicación. El primero de estos textos se titula: *Argimiro*, de 1964, y está dedicada a la memoria de Argimiro Gabaldón, líder del ejército revolucionario guerrillero, que se rebeló contra el gobierno del presidente Rómulo Betancourt y murió trágicamente en una acción bélica, precisamente el mismo año de la redacción del libro. El segundo se llama: *Estamos en una Tumba*, de 1963. Este sería una especie libro de memorias escrito en poemas cortos, en los que se van mostrando, revisando y comentando, las fotografías verbales de un álbum familiar poético de desaparecidos. Este libro es tan o más importante que *La Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre alias El Globo* (1967).

Estas dos secciones que conforman lo más singular de *Copa de Huesos, profanaciones* (1972) son dos poemarios autónomos, que terminarían de configurar el espacio simbólico de que se desprenden las líneas temáticas más representativas del complejo mundo poético que distingue la poesía de Caupolicán Ovalles, en esta etapa tan fructífera de su producción literaria. En función a esas obsesiones que lo llevaban a escribir, podemos reconocer por un lado, un profundo arraigo al ámbito familiar, probablemente derivado de las experiencias cotidianas relacionadas con la muerte; y por el otro, la identificación con la lucha política, la crítica social, y la fe en la utopía revolucionaria marxista. En diversas etapas de su obra se nota como uno y otro tópico temático se va destacando, sin embargo tanto los poemas de marcado acento político y radical, como en los trabajos de raigambre regionalista, familiar y arcádica, se reconoce una verbalidad oral de carácter testimonial y autorreferencial.

Estas inclinaciones que se pueden reconocer en la poesía de este autor, no son un invento mío, sabemos que ya fueron identificadas por Ángel Rama en un texto titulado *Las dos vanguardias latinoamericanas* de 1973, como dos tendencias que

para él, han demarcado, a veces solas y otras veces entremezcladas, la historia de la literatura latinoamericana. Rama (1973) explica en este trabajo, que aunque en todas las manifestaciones vanguardistas existe una “voluntad de lo nuevo”, los poetas latinoamericanos han optado por tomar dos vías. En uno de los casos han escrito de acuerdo a una preocupación social, basada en un sentido patrimonial, memorioso, familiar y telúrico, de resonancias regionalistas; y en otros, por escribir en función a la necesidad de impulsar una ruptura radical con el pasado, tal y como lo hicieron en su momento las vanguardias históricas europeas y latinoamericanas de los años 20. En ese oscilar también se desplazó la poesía de Caupolicán Ovalles, quien desde un primer momento pretendió generar a través del discurso poético una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los delirios de la influencia cosmopolita y rescatar el tiempo donde anidaban sus recuerdos. En este trabajo se plantea que la potencia connotativa de su poesía deriva de la combinación de estas dos fuerzas vitales. Veamos un ejemplo sacado directamente de su gran poema Argimiro de 1964, donde la denuncia política y la dolencia testimonial se concilian poéticamente:

Argimiro te miro te toco corro para lo más perdido del río
miro de nuevo en el río te toco salto sobre la tarde del
cielo de este día y te miro te toco y vuelo como un
gavilán y te miro te toco de nuevo tanteo de nuevo
esta vez a flor de piel de sonrisa de agria mirada tanteo
como un desesperado como un despaletado tanto para
ver si te toco.

Argimiro te miro volteo el cuello la sonrisa de nuevo tanteo
para ver si tú estás allá arriba entre la niebla allá entre
un río de frío allá entre un río de calor allá entre un
cielo de sangre accidental la sangre la miro la toco allá
arriba miro.

Argimiro la lluvia de balas la lluvia de la guerra la lluvia de
mirar y de ver y de tocar para ti que te mire y te toque
y te pueda ver en tu río te toco Argimiro.

Es precisamente esa capacidad síntesis estilística la que nos llevado a pensar que en la poesía de Caupolicán Ovalles podemos reconocer una escritura con los rasgos y señas correspondientes esa vanguardia rupturista de carácter político y hasta anarquista, fundada en una radicalidad estilística renovadora e iconoclasta, surrealista, improvisada y automática; que en segundo plano, es trabajada, a partir de la idealización de la niñez, la memoria, la oralidad de la provincia, con la cual se procura recuperar la certeza lírica de un pasado legítimo, regional, y personal que se aglutina en el poema. Hay antecedentes de esa tendencia híbrida en *Trilce* (1922) de César Vallejo, libro de poemas que ya definiría las señas de una corriente alterna,

explorada previamente en la poesía vanguardista de otras literaturas nacionales del continente.

Hay libros que no son ambiguos y que se reconocen por su encuadramiento temático y discursivo. A la primera faceta, típicamente rupturista y política, corresponderían dos de sus libros: *¿Duerme Usted Señor Presidente?* (1962) y *En uso de razón* (1963). A la segunda tendencia, más compleja que la primera, desde el punto de vista estético y onirista, porque combina un estilo estructuralmente deshilvanado, con una temática onírica, provinciana, testimonial y arcádica a la que pertenecerían dos poemas: *Elegía a la muerte a Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1967), y los poemas correspondientes a la sección de *Copa de huesos* (1972) que lleva por nombre: *Estamos en una Tumba*, que fue escrita por el poeta en 1963, cuando todavía se encontraba exiliado en Colombia.

En un texto que escribió para honrar la labor hemerográfica de su abuelo y que fue presentado en una exposición, inaugurada en el mes de agosto del año 1974, en una sala de exhibiciones de Caracas, con el nombre: *La Gran Papelería del Mundo 1501-1974*, Caupolicán Ovalles, quizás sin saberlo, expuso brevemente las claves existenciales que motivaron su tentativa poética. En ese escrito demarcado por un tono lírico e intertextual, explica las razones por las cuáles comenzó a escribir poesía:

Yo he perseguido a mi familia como obra de la imaginación. He recogido sus huesos. He puesto unos sobre otros. He unido hermanos (míos) con hermanas, tías con sobrinos, abuelos con las esposas de los hijos. Tierra de una tumba amada con una tumba compañera a la cual no se ha aprendido a querer. He tomado el agua de un río subterráneo de amor para que baje a lo profundo del cielo y llueva sobre mis muertos. He tomado como prueba de amor la conversación con mis muertos. Son ellos la faz oculta de mi vida y, frente a esta faz —en que pueda yo tener un eclipse— que nadie me ha descubierto, he andado siempre buscando entre la tierra y el cielo: la razón de mi ser y, por ello, he pasado al aire. En él se encuentran mi abuelo el Rey Emérito Doctor. En él anda mi padre Guatimocín, alias el Globo. Por allí ondea mi tío Maldemar el Cometa, enterrado hace tres días. Ambos en una misma tumba y en cuya línea divisoria alfombré con libros de mi abuelo sobre la familia y con los míos sobre mi padre y sobre ellos, y mi Copa de Huesos que, como he dicho, es la organización de mis huesos en forma de copa (un tanto yo cansado ellos y queriendo tomar la copa y su líquido terrestre la he imaginado y me he convertido en copa con mis huesos). La copa de mi cuerpo con la copa de mi alma forman mi licor, un tanto la raíz de mi existencia. Y así, de esta forma, me he perdido en la increíble aventura de buscar a los míos. (OVALLES, 2017, p. 361).

Sabemos por lo que nos cuenta en su poesía que Honorio Rafael Caupolicán Ovalles Colmenares nace el 24 de abril de 1936, en Guarenas, estado Miranda. Fue

el hijo de Guatimocín Ovalles y Elba Rosa Colmenares. Antonio Trujillo, comenta acerca de este hecho, en un artículo publicado en el suplemento cultural *Verbigracia*, que escribió a los pocos años de la muerte del poeta, titulado *Caupolicán Ovalles. Desde la más lejana niñez* (2017), que lo conoció desde que era muy joven y recuerda que siempre decía que su papá era un compositor de canciones para niños, que escribía piezas de teatro de lo más melodramáticas, y que su mamá tenía un temperamento y un oído musical inigualable. Ella era maestra y tocaba el piano, la guitarra, el cuatro y cuánto instrumento musical se le pasara por delante. Veamos cómo en uno de los poemas de *Copa de Huesos, profanaciones* (1972) que pertenece a la sección titulada: *Estamos en una tumba*, la voz poética nos dice quién era ella:

“Esta es”

Esta es la esposa del maniático Guatimocín Ovalles González
mi padre
se llamaba Elbarosa cuando la conoció
y ahora se llama Elba
durante un tiempo largo
fue la 572
y nosotros vivimos de su sueldo
ahora su pensión se la traga a toda velocidad
Esta es la esposa del maniático Guati
mi padre
Puedo asegurar que no son parte de ninguna metáfora
El es el maniático Guati y ella
la esposa del Guati
De pronto les digo: Adiós

Antonio Trujillo (2017) también dice en ese artículo que Caupolicán Ovalles era un niño con bigote. Un niño que parecía ser de El Tocuyo, San Antonio de los Altos, Carrizal y de Valle la Pascua pero que en verdad nació en Guarenas en 1936. El mismo año que murieron Miguel de Unamuno y Federico García Lorca, un año pesado y puerco, como decía él mismo, y que le recordaba siempre a la muerte de los mejores. Caupolicán fue un niño cuyo destino estuvo marcado por los libros desde un principio porque era el nieto de un coleccionista de libros e hijo de dos maestros que adoraban leer:

soy el único hijo nacido fuera de Caracas
pero tengo partera que luego es mi madrina
ella muere y yo trato de llorar
yo nazco a las cuatro de la tarde
el doctor que atiende a Elbarosa en mi parto
cobró sus treinta bolívares
de tal manera que fue eso “30 Bs.”

Caupolicán Ovalles no solo fue el hijo de un maestro sino que también el nieto de un bibliófilo. Su herencia provenía de la huella de dos hombres del pasado que vivieron muy cerca de la literatura y, sobre todo, de la palabra escrita e impresa. Dos locos maravillosos, enajenados por las letras, un maestro poeta, su padre y un historiador periodista, su abuelo. Esa genealogía espiritual ilustrada determinó su vocación literaria y ese vínculo tan profundo con la palabra, fue precisamente el que lo mantuvo ligado a la poesía durante toda su vida. Sobre su relación con esos elementos heredados del pasado nos dice:

Resulta que nazco y soy criado dentro del pasado y los valores de ese pasado. Soy hijo de mi abuelo y no de mi padre. Y ese abuelo hablaba constantemente del pasado todos los días. Como todo niño, como todo adolescente, reaccioné en contra de eso. Fui anti-abuelo, anti-pasado formal, anti-pasado discurso, anti-casa, anti-familia. Y cuando era todo anti, pasé muchos años en Europa; donde decidí revisar un poco ese pasado, pero fundamentalmente, leer, establecer identidades que tenían mucho que ver con el surrealismo y sobre todo, con la literatura moderna. Luego, vinieron los años dedicados a la acción política. Solamente quedaba la referencia larga, un poco perdida en el tiempo de las conversaciones y los discursos de mi abuelo, que todos los días nos obligaba a escuchar. (OVALLES, 2017, p. 354)

Cuentan que cada vez que cuando Caupolicán Ovalles se tomaba más de dos tragos, y se embriagaba, le daba por contar que desde su más tierna infancia había sido testigo, en El Tocuyo, un pueblo del estado Lara en Venezuela de donde era parte de su familia, de cómo los peces del río saltaban de piedra en piedra para confundirlo. Mientras sus padres vivieron juntos la vida del poeta transcurrió de manera estable. Eso cambió el año de 45, año fatídico e inolvidable en el que ocurrió uno de los hechos más significativos de su vida, la muerte de su progenitor. En un pasaje del libro que mencionamos anteriormente, hay fragmento de un poema del año 63 titulado: *Un Día*, en el que la voz de este niño que nos cuenta su vida como dando saltos de un recuerdo a otro, está mirando una foto, y nos dice quién era Guatimocín, esa figura fantasmal, omnipresente, neurótica y obsesiva, que fue tan determinante en su vida:

“EL”

La tisis de Guatimocín
Los ojos de Guatimocín
Sus zapatos negros
que le acompañan en la urna
Las matas de flores del Guati
en el Cementerio General del Sur
fundado en 1877 por Guzmán
y el letrero de su tumba

que desde hace 18 años
molesta a mi tío de 73 dice:
PROFESOR GUATIMOCÍN OVALLES GONZÁLEZ
RECUERDO DE SU HERMANO ESPOSA E HIJOS

Caupolicán Ovalles a lo largo de toda su vida, usaría la orfandad de este acontecimiento como un *leitmotiv* fundamental parte de su poesía. En muchos de sus poemas se lamenta del peso y la dimensión de esta sombra patriarcal que habitó toda su existencia. Hay un poema que reconstruye una escena que remite a ese episodio. Leamos un fragmento de este texto para que entendamos de qué se trata la relación interna que podremos reconocer entre los acontecimientos que demarcaron los momentos más significativos de su infancia y la poesía que escribiría posteriormente bajo el influjo de la sombra de sus recuerdos:

“Recién”

Recién muerto el jefe
vamos los hermanos al cementerio
es casi un deporte
creemos que Guati nos escucha y hablamos con él
Es de nuestro juramento
Se entiende
Que nunca se respetó tanto un juramento
Ella al grito nos dice “por los huesos de Mochín”
que tiene sus cuarenta años y le hace falta el jefe
nos educa a los hijos del mentado por los huesos
nosotros los hijos del mentado
nos hacemos hombres al grito de “por pap ”
Es la fuerza de los huesos del mentado.

Caupolicán estudió y pasó sus primeros años en una región montañosa que está ubicada en el estado Miranda, a pocos kilómetros de la ciudad de Caracas. En algunos de los poemas de este libro, nos cuenta a su manera, que sus primeros ocho años de infancia fueron los más felices de su vida. Cursa los primeros estudios en una pequeña escuela de los Altos Mirandinos, donde daban clases sus padres. Ya sabemos que eran maestros de escuela. Haciendo alusión a esa etapa de su vida, en la que todavía vivía con sus ellos y sus hermanos, rememora con nostalgia una imagen perdida de su padre:

“Otra”

Otra fiesta de carnavales
Por primera vez baila ante los ojos de sus hijos
Esta ebrio y quiere pelear
Adolfo lo defiende
Le impide que pelee

Se hacen amigos
Est n adem s “Los Gon lez”
El baile es en la plaza de la iglesia
estamos en un pueblo
es precioso
Como se muere al poco tiempo
Es el baile de Guati para sus hijos
Yo lo vi.
Yo sé.

El año en el que termina la Segunda Guerra mundial es precisamente el en que se presenta un acontecimiento que para ese niño de 8 años es fatal. Esta experiencia luctuosa probablemente sea el motivo fundamental de su poesía: la muerte de Guatimocín, su padre, de tuberculosis. La tristeza de su madre Elba sería el otro de los motivos. Ambos sucesos encarnarían la materia central de algunos de los poemas más importantes y significativos de este libro. Volumen hecho de postales verbales en los que Caupolicán construye un puente entre la memoria de esos personajes fantasmales y omnipresentes, y la voz poética que se ha inventado para reconstruir las formas de la tristeza:

“Ahora te llamas Elba,
Guatimocín ha muerto”

Es la maestra
Elba de Ovalles
Escuela Rural N° 572
muerto el jefe pesa sus treinta y cinco kilos
muerto el jefe nos miran con una cara de huérfanos
que es imposible soportar
muerto el jefe debe
sin el jefe trabajar
es la 572
Ahora se llama Elba
el jefe era maniático
cuando la conoce se llama Elbarosa
Ahora se llama Elba
El jefe es maniático
las hermanas del jefe dicen
“es es su enfermedad, niña, su enfermedad”
yo digo ahora “no es su enfermedad, niña, es que
es mani tico 572 no tiene la culpa”
ella ahora que se llama Elba firma sus recibos
(en vida del jefe: él)
durante un tiempo le administran el sueldo

El poema, para un escritor como Caupolicán Ovalles, era el único espacio concreto, visual y sonoro, del que puede valerse el escritor para revivir el planto, el luto de la pérdida del padre con absoluto patetismo y desolación. Es por eso que la agonía y los últimos momentos de la vida de su padre; el desarraigo, y la consecuente pena que le produjo esa pérdida, se pueden reconocer en diversos momentos de toda

su producción poética. Leamos otros versos de *Copa de Huesos, profanaciones* (1972) en los que de manera obsesiva, una y otra vez se recrea esa atmósfera dramática en la que transcurre ese lamentable suceso y con los que se confirma, en el plano de la literatura, lo que le ocurrió en la vida al niño Caupolicán Ovalles. Ese escritor que un buen día se hizo adulto y se transformó en poeta, y se hizo abogado, y luego periodista, y tuvo que esperar doce años para poder hablar:

Y muero con un poco de odio
Unidas mis cenizas a las de mi padre
y con los hombres y mujeres de mi época
mi muerte después de todo no me interesa
Y no quiero hablar más
Yo Caupolicán Ovalles indio tomador de cerveza
escribo esto estando un poco triste y furioso
soy hombre de paz y estoy en la guerra
odio la abogacía y la universidad
preferiría no usar ropas
no tener dinero en grandes cantidades
sino escribir beber y amar
Yo Caupolicán hijo de Guatimocín y Elba
he esperado doce años casi trece para escribir algo
que siempre tuve muy adentro y que pocas veces conté
ahora he hecho un reportaje
Y no quiero hablar más
no me gustan las elegías como tales
se entiende
prefiero el relato o el panfleto y no quiero hablar más

Entonces es así cómo nos enteramos de que queda huérfano de padre. Gracias a la poesía sabemos que después de la Muerte de Guatimocín, el padre de los Ovalles, él y sus hermanos quedaron bajo la tutela de su abuelo. Su madre había quedado sola, con un sueldo miserable de maestra normalista, y varios hijos que mantener. Con la carga que suponía el trabajo y la pobre pensión que recibía se le hizo imposible seguir cuidándolos. Entonces, como nadie podía estar pendiente de todos esos niños a tiempo completo, los hermanos Ovalle tuvieron que separarse y pasar los días de la semana en un colegio de horario completo, un internado a los que iban huérfanos de familias acaudaladas o sin recursos. Su mamá pagaba lo que podía para que atendieran debidamente a su hijos, ahorrando cada semana un poco de su salario y dejando a veces de comer. En un poema titulado *En otro pueblo*, la voz poética, y por tanto literaria, del niño que usa el poeta para contar la historia de su infancia, con una discursividad desarticulada, carente de orden sintáctico correcto y con una retórica exenta de concordancia, deliberadamente oral e ingenua, nos da los detalles más amargos de esa experiencia de desarraigo:

Elbarosa a la muerte de Guati mi padre
vive con sesenta bolívares,
casi no come y ahorra de una manera bárbara,
estamos internos (otra vez)
Caupolicán de zapato y de uniforme de colegio
y Adolfo de zapato y sus problemas de conducta con los curas
luego le heredo el comportamiento
siempre dicen “estos Ovalles tienen cabeza pero
son un problema de conducta...es cuestión de familia”
Esto me molesta y me hace falta mi padre
Si él estuviera vivo puede que me porte bien...

Septiembre, es el mes del año 1945 en el que comienza sus estudios de primaria en el Colegio Salesiano de Sarría, como interno. Cómo refiere en el poema, que citaremos luego, lo afecta mucho separarse de su mundo familiar, de sus pájaros, de sus gallinas, del árbol donde se encarama por las tarde, del espacio rural de los carnavales de provincia, de su arcadia, de su paraíso perdido. En un poema titulado de la sección subtitulada: *Estamos en un pueblo*, la voz del niño que se cuela por los intersticios de los textos de este libro, nos hace viajar a través del tiempo y la memoria, tal y como hacía Faulkner en sus novelas, para habitar un presente fatal e inexistente:

“Estamos en un pueblo”

Estamos en un pueblo
En los árboles tratamos de alcanzar los nidos
Un día dos hermanos orinamos a otro que subía
Un día no lo orinamos más porque prometió pelearnos
Es que soy demasiado pequeño
En la capa del árbol cierro los ojos
trato de engañar a los pájaros
han de venir pues estoy dormido
En el otro duermen las gallinas de un patio
de doscientas algunas se caen de noche
Yo duermo con mi pesadilla ella me cae de noche. Yo sé.

Al venirse a Caracas pasa entonces por la experiencia de caer en cuenta del extrañamiento y sumirse en la situación de la escolaridad formal y el distanciamiento de su madre. Eso lo sitúa de nuevo en la orfandad. Como su madre no puede cuidarlo a él y a sus hermanos porque tiene que trabajar, lo deja bajo la tutela de su abuelo, quien previamente ya le había prometido a su padre, que iba a enviar a Caupolicán a un colegio internado. Entonces él pasa los días laborales de las semanas internado en aquella institución escolar y los fines con su abuelo, leyendo, mientras que su hermano Lautaro, se ve obligado a irse a vivir con unas tías solteronas que se llaman Palmira, Gracia y Guiomar. Su madre los visita los fines de semana que puede. Cuando se encuentra con ella siempre le reclama lo mismo, le recrimina la soledad,

el abandono, y le exige que lo saque de ahí, que regresen, que le devuelva su vida. Le insiste que quiere volver, que está triste, pero eso no sucede, es imposible:

Pero un día ella se independiza
y yo estoy interno
esto no tiene nada que ver pero yo estoy interno
Es maestra en otro pueblo y líder político
Un día debe pronunciar un discurso por la carretera
le dan a Elbarosa mi madre el micrófono para que salude a la gente del camino
y ella la líder dice su discurso
y cuando llega al sitio donde ella debe ser el líder
no es capaz de repetirlo
Esto de cuando fue líder y no pudo repetirlo. Yo sé.

La voz poética que inventa Caupolicán Ovalles para hablar en sus poemas responde a la identidad y el registro lingüístico de un niño de nueve años o diez años. Ese Caupolicán no existe, es la voz en sus poemas. De alguna manera su poesía se remite a la confusa conciencia de esos días. Siempre vuelve a ese momento con su voz a cuestas, con la tristeza de sus ojos, con ese sentimiento de pérdida irremediable que acompaña a los poetas. A esa edad no se tienen los recursos suficientes para afrontar ciertas experiencias, simplemente no se tienen, por eso se planteó refigurar ese pasado para el que no tenía palabras, cuando se hizo poeta, con las mismas palabras que no tenía. En eso se basa la singularidad de su discurso poético. Por eso utiliza la sintaxis del recuerdo, cuando refigura el tiempo. Por eso todos los hechos aparecen reseñados en fragmentos discontinuos de recuerdos.

Son cuatro hermanos los huérfanos que dejó Guatimocín el día de su fallecimiento: tres varones, Víctor Manuel, Caupolicán, Lautaro y una hembra. Lautaro y él eran extremadamente inquietos, callejeros, lo que llaman ahora “independientes”, y mimados por el padre, y Víctor Manuel, el pendenciero. En aquel colegio Salesiano caraqueño estudia hasta que concluye la primaria y luego inicia la secundaria. Ahí se destaca porque es buen estudiante, hace deportes, juega fútbol, participa en obras de teatro escolar y no evade los actos culturales. El poeta Luis Camilo Guevara estudia con su hermano Víctor Manuel la secundaria, por esa circunstancia escribe un prólogo en el que rememora estos hechos casi olvidados que acabamos de mencionar.

En el año 1951 comienza a estudiar bachillerato en el liceo Francisco de Miranda en Los Teques. Lee un libro de poesía de Antonio Machado que había pertenecido a su padre, lo sorprende, el autor español de la generación del 98, es quien despierta su vocación por la escritura. En la biblioteca paterna están las obras

de Baroja, Valle-Inclán, Unamuno, Benavente. Se dedica a leerlas con una voracidad desconocida. Cuando concluye el cuarto año en el año 54, viaja a Caracas a vivir de nuevo en la casa de su abuelo en la plaza del Panteón para estudiar el curso preuniversitario.

El abuelo, es el padre de Guatimocín, un extraordinario personaje que según él, tenía un inexplicable parecido con el escritor irlandés George Bernard Shaw y vivía en una casa inmensa donde había llenado ocho habitaciones de periódicos y libros. Este viejo profesor universitario llamado Víctor Manuel Ovalles, era un coleccionista de todo tipo de papeles impresos: artículos, reportajes, libros raros, primeras ediciones, columnas de historias insólitas, noticias, crónicas de todo tipo, recortes de historia universal, fotografías, encartados, fantásticos avisos clasificados y todo tipo de relatos amarillistas. De esta manía de coleccionista enfermizo, de esta obsesión recolectora y acumulativa surgió *La Gran Papelería del Mundo* (1977).

Uno de los libros más raros e importantes de Caupolicán Ovalles, *La Antología de la Literatura Marginal* de 1977, es precisamente el resultado de una deliberada selección de textos paraliterarios, de género menor y naturaleza fantástica, que hizo el poeta de la inconmensurable colección de periódicos que el sabio Víctor Manuel Ovalles había acumulado. Ese abuelo era un extravagante personaje que nunca se enteró de que había acumulado, por su compulsión incontrolable y patológica, uno de los archivos hemerográficos más importantes de la historia de Venezuela. Probablemente esa visualidad que se destaca en la poesía de Ovalles sea resultado de ese hacinamiento apabullante de imágenes y palabras que reinaba en la biblioteca.

En 1955 fallece su abuelo, el sabio bibliógrafo autodidacta Víctor Manuel Ovalles, a la edad de 95 años. Acerca de él Caupolicán decía había sido sin duda alguna su padre porque fue quien lo crió después de la muerte de “Guatimocín”, y le enseñó todo lo que sabía, lo bueno y lo malo, y lo más importante, leer la poesía de Rabindranath Tagore y los poetas españoles de la Generación del 98. Al año siguiente, en 1956, comienza a estudiar la carrera de Derecho en la Universidad Central de Venezuela pero por circunstancias históricas y de índole política, que propician la captura y el encarcelamiento de muchos militantes de la izquierda, se ve forzado a abandonar los estudios y viajar a España en 1957.

En la Universidad de Salamanca reanuda los estudios de ciencias jurídicas y entra en contacto con el grupo de venezolanos exiliados que han venido a parar en España por esos años, por la misma situación política, la dictadura de Marcos Pérez Jiménez. Es en la universidad donde conoce a Carlos Contramaestre, pintor y estudiante de Medicina, y a Alfonso Montilla, un entusiasta promotor cultural. Ahí componen los versos de la famosa canción: *Los pájaros fornican en la catedral*, la cual no fue una canción cualquiera, fue la canción de El Techo de la Ballena, su himno, su canto fundacional.

Al final del año 58 cae la dictadura y al año siguiente Caupolicán Ovalles se gradúa de abogado y decide regresar al país con una esposa española que conoció en la universidad y una hija recién nacida llamada Savi. Apenas pisó de nuevo la ciudad de Caracas se reúne con la gente del grupo Sardo para darle inicio a la historia de El Techo de la Ballena. Por esos años Caupolicán Ovalles comienza a escribir su largo poema *¿Duerme usted, señor presidente?* que publicaría el 1 de mayo del año 62. Adriano González León quedó impresionado al leer el texto y por esa razón decide escribirle un prólogo que titularía con el nombre *Investigación de las basuras* (1962). En ese momento Caupolicán estaba ejerciendo la profesión de abogado, pero después de la publicación de este libro abandona todo y se suma de lleno al proyecto de El Techo de la Ballena. Abandonó la profesión, porque su libro sobre Rómulo Betancourt, representaría su separación de la vida civil y su regreso a la clandestinidad.

Caupolicán Ovalles llega al Techo de la Ballena a los 26 años. Se incorpora al grupo casado y con hijos y termina sin mujer y sin hijos; entra demócrata y sale comunista; llega recién graduado de abogado y sale sin profesión y sin trabajo fijo, atrapado en el laberinto ideológico de los tumultuosos años 60 y en una caverna socrática de la nunca más pudo salir. Después de la publicación de su primer libro tiene que huir a Colombia. Ahí lee a Nerval y a Paul Valéry, concretamente su *El Cementario Marino* de 1920, traducido por Jorge Carrera Andrade en 1945 y luego ya instalado en Bogotá por el exilio, se vincula con los miembros del Nadaísmo, aquel grupo colombiano posvanguardista del que ya hablamos previamente.

El año siguiente regresa a Caracas, vive a ratos en la casa de sus tías Palmira y Gracia Ovalles en la Pastora. Comparte el segundo piso con su hermano Lautaro.

Ahí escribe parte de su próximo texto poético. La mayor parte de la casa está colmada de libros que integraban el arsenal de volúmenes de la gran biblioteca de su abuelo, el doctor Víctor Manuel Ovalles. Escribe artículos de naturaleza política en el diario *La esfera*, una publicación dirigida por Nelson Luis Martínez, un importante militante y dirigente del partido comunista.

Participa con mucho entusiasmo en las actividades del Techo. Entre ellas se destaca la *Exposición Tubular* de julio del año 63, que se organiza para darle la bienvenida después de su exilio forzado en Colombia. En el catálogo de la muestra figura el título de su nuevo poemario: *En uso de razón*, poema que termina de escribir ese mismo año en Bogotá. *En uso de razón* de 1963, es otro de los poemas que aparece publicado en *Copa de huesos, profanaciones* (1972). En un principio no apareció en un libro propiamente dicho, sino en un poema impreso a manera de volante, que fue concebido como una revista mural. Fue publicado en un tipo de formato llamado tubular por la gente de El Techo de la Ballena. Con esa palabra se referían a una edición de versos con ilustraciones, acompañada con grabados, que estaba diagramada por los dos lados en una sola hoja tipo tabloide, que se despliega y puede ser leída por delante y por detrás. Este texto desechable, de dibujos y poemas, se podía enrollar con la mano, doblar, llevar a cualquier lado, incluso pegar en la pared como un afiche. El texto del poema es un manifiesto vitalista estético, basado en el elogio al desparpajo verbal y la ebriedad.

En la pequeña hoja de sala de la exhibición que recibieron los presentes al entrar a la exposición, se explica que explica que los Tubulares son: Tubos, dibujos, collages de Jacobo Borges, Carlos Contra maestre, Fernando Irazábal, Hugo Baptista, Juan Calzadilla, Edmundo Aray y Mary Ferrero. Tales tubos: en realidad son hojas de medio pliego, como especies de revistas murales, parecidas a las que hacían los miembros del grupo Prisma, en Buenos Aires, en los años 20. Esos tubulares son poemas portátiles que pueden ser usados como consoladores, papel toilette, tubo necrofilico, tubo de dinamitado, tubo de labio, tubo totémico, tubo clarín, tubo para uso interior, tubo intestinal, tubo de corset sin ballena, tubo mambú, tubo duodenal del gran magma, tubo comestible, tubo de órgano, órgano en forma de tubo, tubo de bachiller, tubo irrigador, tubo adeco, tubo rectal, tubo rococó.

En las líneas desarticuladas de este poema se puede ver expresada, esa necesidad que tenían los poetas del Techo, de atentar contra el orden tipográfico establecido por el discurso poético tradicional. En el contenido del texto se apela al humor, a la ironía, a la anarquía discursiva, a la especulación arbitraria, peyorativa. En la distribución formal de los versos se utiliza el impacto de la arbitrariedad sintáctica, el caos discursivo, el garabato verbal, el insulto descompuesto, la corrosión de la lógica y la sintaxis lineal, y el abuso informal y desconsiderado de una poesía automatista, improvisada y de sonoridad plástica, poseída por el espíritu de Rimbaud, Apollinaire, Tablada, estridentista, girondista, estrafalaria, exagerada, malandra, atrevida, desproporcionada, acaso insolente, virulenta y fálica. Leamos un fragmento irreverente del poema:

Con desuso de razón Ordeno que se quemen
el lugar de los senos Que salga humo rojo
para mi contento Ordeno que se quemen con toda
la ciencia De modo que pueda surgir
el amor debajo del tapiz Ordeno que se retiren
los criados de mi presencia Que vengan
sin sus vestidos habituales todas las criadas Ordeno
que se quemen en ningún sitio
del cuerpo Pues el amor pensamos adviene a sus
cuerpos no quemados por mis órdenes
como si se tratase de un sentimiento inexorable
de herencia o de magia Bajo
los efectos de mi clarividencia me quemo yo
en medio de una pira de-agua-champaña-essu-
llama de-mejores-comidas-es-su-leño
Con desuso de razón te desaparezco
estigma siniestro En mi casa de banquero muerto
estoy en mi piscina del último piso
Mi señora anda de paseo Y mis hijas están
acompañada de-un-loco-talento-peligroso
Su cosa es ser el mismo A mi edad se puede
morir. Por ahora.

En 1965 el poeta se relaciona con los editores y los poetas que se involucraron con el proyecto de integracionista de la revista *El Corno Emplumado* de México. Proyecta, en base a sus observaciones, y a la selección de textos de la biblioteca de su abuelo, la *Antología de la literatura marginal*. Este sería un proyecto que culminaría 10 años después con la publicación de la versión final de la investigación. En sus ratos libres, frecuenta el apartamento de los poetas Héctor y Ludovico Silva y comienza a escribir la elegía a Guatimocín. Comienza a visitar el Callejón de la Puñalada, un famoso espacio urbano donde coincidía con la bohemia estridentista de la intelectualidad caraqueña de esa época. Ahí se bebe a diario y se transforma en un

dipsómano incurable, traba amistad con Ludovico Silva, el teórico marxista de la época, y el poeta surrealista ecuatoriano Cesar Dávila Andrade, que por esos años vivía en Venezuela en calidad de exiliado.

En ese proceso de formación trabó amistad con el pintor Roberto Matta, quien viaja a Venezuela. El artista había ido a Caracas en el año sesenta y cuatro, hizo su segunda exposición individual, *La llave de los campos*, organizada por El Techo de la Ballena. Matta se convertiría posteriormente en la mayor referencia plástica del surrealismo latinoamericano. En 1967 detiene su deambular y regresa a Caracas definitivamente. Se reconecta con la gente del Techo y publica su poemario más importante: *Elegía a la muerte Guatimocín, mi padre, alias el Globo*, en las Ediciones de El Techo de la Ballena. También participa con algunos jóvenes poetas que le siguen febrilmente, en la creación de la Pandilla Lautréamont, otro grupo derivado de El Techo que estuvo conformado por José Barroeta, Luis Camilo Guevara, Argenis Daza, Elí Galindo, Carlos Noguera, Víctor Valera Mora. A este grupo se incorporan después los poetas Luis Sutherland y Enrique Hernández D'Jesús.

En 1968 decreta la fundación de la República del Este y con este pronunciamiento finaliza formalmente su etapa vinculada a El Techo de la Ballena. Con la desintegración del grupo se comprobó que ya no era válido reunirse alrededor de una revista literaria. Caupolicán consideraba que solo la palabra en libertad podía responder a los problemas concretos de construcción vinculados con la experimentación del lenguaje poético. Todas sus iniciativas estéticas se desarrollaron bajo el supuesto ideológico de la solidaridad colectiva.

El investigador Miguel Chillida (2017) piensa que la obra poética de Caupolicán Ovalles es una de las más importantes de la poesía venezolana, porque está conformada por una serie de libros que a primera vista parecen ser muy distintos entre sí, porque abordan temáticas absolutamente dispares, pero que se relacionan por la tesitura formal que los delimita. Por su parte, Eleazar León (2017) considera que el personaje principal de Caupolicán Ovalles es el mismo Caupolicán Ovalles, quien un día, se vio ante la página como el viejo Narciso y decidió ser el personaje de sí mismo, es decir, el personaje principal de sus poemas, pero no el personaje que los demás querían o esperaban de él, sino el personaje que un día se inventó para salvarse de sí mismo. Caupolicán Ovalles, durante toda su vida estuvo como alucinado por el espectro que se desprendía de su reflejo. En uno de sus poemas tabloide, *En uso de*

razón, del año 63, la voz que el poeta inventa para hablar a través del poema, se mira a sí misma como en un espejo para decirnos lo siguiente:

toco la frente del licor toco la boca del licor
toco la puerta de entrada me cuido de la puerta
de salida cierro el callejón sin salida del licor.

Aquí tienes
mis hijos: Botella Primera Botello Segundo Botello
Tercero Botella Cuarta Aquí tienes mi madre:
Botellaelba Aquí tienes mis hermanos Botellovictor
Botelloquatimocin Botellolautaro
Botellatibisay

Aquí mi país: Botellavenezuela Aquí tienes mi nombre
Botellas sobrebotellas Aquí tienes el nombre
de mis amigos: Muchasbotellassobremuchasbotellas

Aquí tienes la oración:
Madrebotellaypadrebotellaqueestánenlagranbotella
dánosbotellasydelsanbotelloamén

(perodánosbotella) Aquí tienes la historia:
Había una vez una botella y un botello de ahí
que todos seamosbotella Aquí tienes el escudo:
Una botella que mira hacia atrás vestida de blanco
Un botello vestido de rojo que mira jadeante

Aquí tienes la canción; Botella de mi amor
yo siempre te sueño / Botella de mi vida yo siempre
te adoro / Botella de mi vida yo siempre te adoro /
Botella chiquina / Botella grandota / Botella Botella (Bis)

Aquí tienes el acertijo: Si una botella y otra botella
se miran de frente qué pasa? Aquí tienes
el Siempre Testamento: botella contra botella
Y si una botella está vacía está muerta Y si una botella
está llena está vivita y sabrosa Aquí me falta
mi botellamujer mi botellabuena mi botellaflaquita
mi botellatequiero mi mujerbotellamujer.

Juan Carlos Santaella (2017) también asegura, sin ninguna sombra de vacilación, que Caupolicán Ovalles puede considerarse hoy en día, sin duda alguna, como uno de los poetas más importantes de siglo pasado en Venezuela, pues logró transformar las viejas estructuras formales de esta poesía, inventando códigos estéticos, de naturaleza renovadora e intención subversiva. A partir de ese punto concretó las bases estéticas de una visión distinta en los modos de mirar, comprender y describir el hecho poético.

En todos los más importantes poemas de este autor, podemos reconocer la presencia del Yo, esa entidad freudiana, concebida como el territorio en el que batalla la conciencia del poeta que se cuestiona una y otra vez a sí mismo. En un texto escrito el 1 de julio de 1963, Caupolicán Ovalles le dice a sus lectores: “La literatura que no sea vida es fórmula de monje avaro, la literatura-o la pintura o cualquier cosa- que no provenga de un acto de rebelión es una piedra traidora del mar que usted no ve en la noche, la literatura que no descubra a este país es de otro país-un país inexistente- la literatura que no sea ballenera es un salto de rana” (OVALLES, 1972, p. 114).

Caupolicán Ovalles, fue una oveja negra extraviada en la apacible floresta cultural venezolana. Su obra poética fue producto de la influencia proveniente del entusiasmo de la poesía francesa, Baudelaire, Lautréámont Rimbaud, Breton y Eluard, y después, consecuencia del impacto reverencial que provocó la iconoclasta literatura surrealista mexicana, chilena, argentina, peruana, colombiana y norteamericana en la cabeza de ciertos escritores venezolanos. Fue un beat tropical que conoció a los *beats* después de serlo. Al hablar de esta generación de poetas malditos podemos referirnos a una tendencia de la poesía moderna basada en el sentido autónomo de la autorreferencialidad literaria. De manera que aunque sea una ingenuidad hablar de una tradición nacional de la literatura es evidente que existen rasgos comunes entre la visión de esos autores y la de aquellos poetas que inauguraron la modernidad literaria de la segunda mitad del siglo XX en Venezuela.

Hablamos de los años 60 y por tanto de los días de El Techo de la Ballena, también nos referimos a los años cruciales de la vida de un escritor que todavía no había cumplido los 40 años. De un poeta que usó como materia prima de su escritura la amalgama de recuerdos que se fijaron en su memoria desde su más tierna infancia. Hablamos de la obra de un poeta que creció asolado por los recuerdos de una habitación de la casa familiar donde lo único que se escuchaba era una serie de susurros, quejas, silencios, la voz entrecortada de un enfermo y la tos interminable de un padre que no se atrevía a morir.

Hablamos también de los años de la revolución cubana. Época en la que apareció la fiebre del hombre nuevo y empezaron a surgir en todos los países del continente americano grupos de escritores que fundaron revistas, a las que se les dio un tono de absoluta irreverencia renovadora. De allí surge la tentativa de explorar las

potencialidades del verso libre, la prosa poética y el estilo visceral expuesto al aire, con virulencia desenfadada y desde la insensatez. El poema “Carta a Habab” (1964), publicado en Rayado sobre el Techo n°2, de Caupolicán Ovalles es fidedigno ejemplo de todo ello:

yo, padre de dos mujeres
y un hijo que mantener,
despierto,
colérico, arrecho,
por decreto del otoño
y de la media naranja
en la colina roja

Hoy en día, estos versos siguen representando la huella indeleble de un autor y una generación que tuvo el coraje de comprobar algo muy importante: que la poesía puede convivir y liarse con la política para exponer ideas y mensajes de aliento y de lucha sin convertirse en un panfleto, y que la poesía tiene el don contrariar de vez en cuando las disposiciones del canon literario y expresarse en lenguaje tosco, llano, improvisado, revolucionario, innovador y actual. Actual no solo por lo que dice, sino por la forma como dice lo que dice. Eso fue lo que hizo Caupolicán y toda su generación. Por eso su mensaje y su obra siguen vigentes.

IV.II *¿Duerme Ud. Señor presidente?* (1962)

¿Duerme Ud. Señor presidente? es el título de un extenso poema escrito por Caupolicán Ovalles, en 1961 en Barquisimeto, ciudad donde se radicó con su familia después de su estadía estudiantil en Salamanca. Fue publicado el 1 de mayo de 1962 por las Ediciones del Techo de la Ballena. Este libro fue el primer título del movimiento. A nivel de género este poemario es una especie de panfleto satírico y poético escrito contra el presidente en ejercicio de Venezuela para ese momento, Rómulo Betancourt quien gobernó al país desde 1959 hasta 1964. Para comprender el contexto histórico al que criticaba con tanta ferocidad la gente del Techo con la aparición de este panfleto literario habría que recordar algunos aspectos del contexto histórico que determinaba la situación del país en este momento. Esther Coviella y Nelson Davila nos hacen un resumen más o menos fidedigno del contexto sociopolítico del momento en una antología de textos sobre El Techo de la Ballena titulada: *Desde el fondo*, El Techo de

la Ballena 1961-1967. (2015) En esa recopilación de entrevistas y artículos sobre el movimiento hace una cronología en la que sintetizan la situación del momento.

Lo primero que nos señalan es que el 23 de enero de 1958, el dictador Marcos Pérez Jiménez fue derrocado después de haber estado 10 años en el poder ejerciendo su dictadura militarista a sangre y fuego contra todo aquel que se le opusiera. Al caer el régimen del dictador Pablo Neruda y Fidel Castro, los líderes más visibles de los movimientos culturales y políticos de la izquierda latinoamericana, visitan el país para entrar en contacto con el grupo que iba a liderar el país después de la dictadura. Su visita es recibida con entusiasmo por el movimiento obrero y la juventud comunista pero con mucho recelo por los miembros de la nueva junta cívico-militar que estaba sustituyendo al dictador mientras se organizaban nuevas elecciones presidenciales (COVIELLA, 2015, p. 10).

La inestabilidad política que se desata a consecuencia del golpe de estado se manifiesta con una serie de protestas, disputas, alteraciones públicas y manifestaciones cívicas y proletarias. Una de las más destacadas fue la que se presentó el 4 de febrero de 1959, con la primera manifestación de desempleados del país, que marcharon hasta el Palacio Blanco, sede presidencial, quemando automóviles y creando disturbios callejeros. Luego el 13 de febrero de ese año, Rómulo Betancourt asumiría la presidencia de la nación por un periodo de 4 años. Lo primero que haría el primer mandatario es romper con sus aliados comunistas y pronunciarse en contra de la izquierda revolucionaria que lo apoyó en su campaña presidencial. El 4 de agosto, se organizó otra manifestación que fue reprimida y disuelta por la policía. El saldo del enfrentamiento entre los trabajadores y las fuerzas del estado fue de tres muertos y sesenta heridos. Eso puso en evidencia la verdadera naturaleza del nuevo gobierno.

A consecuencia de este suceso tan lamentable, se desmembró el posperejimenista y la inestabilidad del sistema político volvió a recrudecer. Esas circunstancias reanimaron el estado de alteración cívica, la repercusión política y la inestabilidad social. Las fuerzas que se conjugaron para deponer al dictador se desgranaron de nuevo y ahora estaban enfrentadas. El 24 de Julio, Betancourt fue víctima de un atentado terrorista del que sale ileso por milagro. En horas de la tarde denuncia la participación del dictador Trujillo junto a los partidos de izquierda en el atentado, rompe relaciones con Cuba, suspende las garantías constitucionales y

declara la ilegalidad del partido comunista. Estos acontecimientos coinciden con las críticas formuladas al nuevo gobierno constitucional de Venezuela por el líder comunista, el Che Guevara.

La violencia que se desata en la ciudad de Caracas a partir de octubre y noviembre de 1960 hace del país un caos convulsivo de fuerzas políticas enfrentadas. El Gobierno ordena detener a los redactores de los periódicos de izquierda que se publicaban en las distintas ciudades de la nación. La Universidad Central va a la huelga general y el consejo universitario suspende todas las actividades. El Gobierno allana el recinto universitario sin tomar en cuenta las inviolabilidad de la autonomía universitaria. La policía disuelve a balazos los mítines estudiantiles que se desarrollan en todo el país a consecuencia de este abuso. En enero del año 61 el Gobierno rompe relaciones con Cuba de nuevo y el líder político de la izquierda venezolana, Fabricio Ojeda, renuncia a su condición de parlamentario y conforma un movimiento de guerrillas para tomar el poder con las armas llamado FALN. Hay sublevaciones, enfrentamientos y detenidos por doquier. Así comienza este nuevo período de represión y persecución política de violencia en Venezuela (COVIELLA, 2015, p. 10-18).

Ante tal ambiente de confrontación, Caupolicán Ovalles se alía a la causa de Ojeda y escribe en el mes de septiembre, un poema contra el presidente Betancourt que tituló: *¿Duerme usted, señor presidente?* En Octubre de 1961, metió el manajo de papeles en una carpeta, se montó en su carro y lo llevó a Caracas para mostrárselo a sus amigos de El Techo de la Ballena. Adriano González fue el primero que leyó el poema, le pareció maravilloso, perfecto para comprometerse de alguna manera con la lucha política del momento que se vivía. Al final de la reunión del grupo dijo: “vamos a publicarlo, yo escribo el prólogo”. Veamos como el propio Adriano González León recordaba el suceso de la lectura de aquel poema inédito y sin precedentes, en una entrevista que le hiciera Esther Coviella en 1981:

Quando Caupolicán me enseñó los manuscritos de *¿Duerme Ud. Señor presidente?* y nos reunimos todos en un apartamento de Daniel González, en principio se dijo que había que publicarlo clandestinamente y yo dije que no, porque esto rebasaba las posibilidades, rebasaba los contenidos de un simple insulto al señor presidente de la República. Esto estaba dentro del mayor sentido de la poesía deprecatoria, se instalaba en la tradición desde François Villon hasta nosotros, y yo dije: “escribo el prólogo” y escribí “Investigación de la basura” que, junto al texto sobre la necrofilia, a mí me parece uno de los mejores textos que he escrito, desde el punto de vista estético-ideológico de una determinada realidad.

De *Duerme Ud. señor presidente?* se hizo una reedición y yo seguía viendo el texto con la misma elevación y provocación porque iba más allá de la simple alusión a un señor tan barato y tan folclórico como Rómulo Betancourt. Esta era una alusión a la figura del presidente como forma de poder, es decir, que el libro se podía utilizar contra cualquier gobernante estúpido que se pareciera a Rómulo Betancourt. (COVIELLA, 2015, p. 138)

Como se puede observar en el testimonio que acabamos de citar, el libro fue más que propicio para perturbar, socavar y sabotear la estabilidad del ambiente cultural del momento. El poema fue un gesto de provocación que aprovecharon los miembros del movimiento para producir el shock, al que aspira toda vanguardia poética radical, para desatar el debate estético y literario que exigía la confrontación ideológica que se estaba desarrollando a nivel político y social en el país. El poema tuvo una repercusión impensable, y un impacto mucho mayor del que sospecharía el autor cuando lo escribió. Este texto denunciatorio le cayó como anillo al dedo a la gente del grupo, porque era precisamente en ese momento que necesitaba de un modelo poético que materializara los fundamentos de su manifiesto. Esos fundamentos poéticos pueden verse reflejados en un fragmento del poema, donde la voz del poeta, se nos presenta para advertirnos cómo se llama y a qué vino:

Yo, Poeta-Hostias,
de veinticinco años de edad
y abogado sin ejercicio,
andaré en mi caballo rojo,
temido y elegante.
Mi caballo de nombre secreto
para tenerle libre de apremio o
detención,
pues
en esta ciudad,
que yo beso con mis labios
de hermano de una sola mujer,
todo hay que tenerlo
al cuidado de los peores peligros
y asechanzas
de un reino de hombres y mujeres
que nada respetan
y todo destruyen
al primer golpe de vista.
Con mi caballo
yo andaré pisoteando calaveras
en mi ciudad
rodeada por murallas blancas
muy bien custodiadas
y con su sello de sangre
que haremos desaparecer.

Como se ve, en esta imagen en la que se presenta como un caballero vengador, el poeta sentaba claramente, una posición bien firme sobre la idea del

compromiso que había asumido esta generación de artistas y escritores, en medio de la confrontación política y la lucha armada que se desataba en la sociedad venezolana. En un principio el libro fue escrito con la idea de publicarlo en noviembre o diciembre de ese mismo año, pero hubo problemas presupuestarios, y solo se pudo presentar el mes de mayo de 1962. Cuando salió el pequeño volumen dedicado a la desacreditada figura del presidente, Caupolicán Ovalles ya no estaba en Caracas. Había regresado a Barquisimeto pues ahí ejercía su profesión de abogado para mantener a su mujer y a sus dos hijos. Fue Edmundo Aray quien llevó el libro a su casa el mismo día que salió de la imprenta.

Este libro surgió de una ocurrencia, de una gran decepción personal, luego se transformó en un manifiesto poético iconoclasta de contenido y compromiso político. Por supuesto esa iniciativa no vino por generación espontánea, fue consecuencia de la asimilación de un compromiso político que estaba ligado a esos movimientos vanguardistas que ya hemos mencionado y estudiado a lo largo de este trabajo. Esta poética insurgente que encarna el poema no surgió a partir de la nada sino que se fraguó en medio de la temporada más violenta de la lucha política en Venezuela, es decir, en medio de eso que llamaría Rimbaud su temporada personal en el infierno. Por eso comienza señalando al responsable de esa situación:

EL PRESIDENTE vive gozando en su palacio;
come más que todos los nacionales juntos
y engorda menos
por ser elegante y traidor.
Sus muelas están en perfectas condiciones;
no obstante, una úlcera
le come la parte bondadosa del
corazón
y por eso sonrío cuando duerme.
Como es elegido a voluntad de todos
los mayoritarios dueños de inmensas riquezas
es un perro que manda,
es un perro que obedece a sus amos,
es un perro que menea la cola,
es un perro que besa las botas
y ruñe los huesos que le tira cualquiera
de caché.
Su barriga y su pensamiento
es lo que llaman water de urgencia.
Por su boca
corren las aguas malas de todas las ciudades.

En el fondo, este poema encaja perfectamente con las aspiraciones literarias del Techo porque es en principio dos cosas: un texto de burla y de denuncia. De burla porque desacredita la figura del presidente como representante del poder, la democracia, el trabajo, el progreso, el presente y el futuro del país; y de denuncia porque apunta a ciertos acontecimientos políticos imperdonables. Por eso puede ser asociado a cualquier figura política de renombre que ostente ese cargo y se destaque por una condición humana e ideológica risible y envilecida por la megalomanía del poder.

Entre los años 1961-1964, hubo en Venezuela 50 mil presos y más de 1000 desaparecidos o muertos en protestas, marchas o acciones de enfrentamiento armado. Por eso la figura del presidente, en este caso, fue asumida por Caupolicán como sinónimo de muerte. Los datos aluden a un contexto socio-histórico de confrontación que determinó el devenir de las propuestas estéticas de los miembros de la generación, que conformaron el grupo y explica la violencia, la radicalidad y el extremismo de este poema. Rodolfo Izaquirre cuenta sobre las consecuencias que tuvo la publicación de *¿Duerme Usted, señor presidente?* (1962):

Este libro provocó la ira de **Rómulo Betancourt** porque unía el sarcasmo a una violencia irreverente y vitriólica que se sostenía en una estructura poética magistral. ¡Un libro bien escrito! ¿Qué daño podía hacer, entonces, físicamente, a Rómulo Betancourt, salvo zaherir, irritar al mandatario, golpear su ego político, caudillesco, pero azotarlo en un nivel estrictamente político, circunstancial, pasajero, dictado por alguna efervescencia izquierdoza? No olvidemos que estamos en los años sesenta en un atmósfera política enardecida por el triunfo de la Revolución Cubana y la presencia de un conflicto armado, guerrillero. (IZAGUIRRE, 2017, p. 300)

34 años después de la primera edición de este libro, a Caupolicán Ovalles se le ocurrió entrevistar a Carlos Andrés Pérez, aquel ministro del interior del gobierno de Rómulo Betancourt, que recibió en junio del año 62, un mes después de la publicación del poema, la orden de encarcelar al joven poeta que había publicado aquella herejía antigubernamental. Carlos Andrés Pérez fue presidente de Venezuela una década después de Betancourt. Su gobierno fue populista y corrupto por esa razón, en 1993, fue imputado, llevado a juicio y condenado a 28 meses de prisión por malversación de bienes. Como en esa época ya era un hombre mayor, cumplió su condena encerrado en su casa, gracias a ese beneficio llamado arresto domiciliario. En esa situación de descrédito y aislamiento tan lamentable, accedió a ser entrevistado por aquel joven poeta revolucionario de los años 60 que terminó por dedicarse al periodismo. Lo

recibió en su lujosa residencia de la urbanización La Ahumada, en la ciudad de Caracas y tuvieron una larga conversación. Entre los muchos temas que tocaron en aquella entrevista le prestaron especial atención a aquella orden de captura que nunca se logró concretar porque Caupolicán Ovalles decidió escapar a la ciudad de Bogotá, Colombia, lugar donde podría trabajar como librero y continuar su labor como militante político. Sobre este asunto ya casi olvidado Carlos Andrés le dijo al poeta, que su libro fue como una maldición que lo persiguió por el resto de su vida.

Resulta que como después de que se extendió la orden de detención no hallaron por ningún lado al poeta Ovalles, los gendarmes del gobierno, tomaron la decisión de capturar y encerrar por unas semanas en prisión al prologuista del libro, Adriano González León, otro de los autores principales de *El Techo de la Ballena*, que escribió el texto introductorio del poemario y lo tituló *Investigación de las basuras*. En ese texto experimental que dudo haya entendido alguno de los funcionarios del gobierno, González inscribe el poemario en un contexto de la creación poética de la historia literaria venezolana que denominó: *terrorismo poético*.

El uso de esa categoría era desconocida hasta ese momento, sin embargo estaba basada en el empeño por caracterizar los rasgos presentes en la intencionalidad de una poesía que se define como crítica, hostil, subversiva, contestataria, irónica, insultante, iconoclasta, provocadora y lo más importante, política. Aparte de hacer tal afirmación, nos explica por qué este poema de Caupolicán se vale de los elementos que rechaza la poesía tradicional, para propiciar un hecho poético basado en la crítica descarnada a la imagen del poder y a la autoridad. En ese prólogo inolvidable que acompañó al volumen del año 62, titulado *Investigación de las Basuras* (2017) Adriano González León nos explica de qué se trata la iluminación que subyace en la propuesta del poema:

Caupolicán Ovalles, con un agudo sentido de la provocación, propone en este libro una continuidad de ese ejercicio del desafuero como instrumento de investigación humana. Pero añade algo más, o mucho más, como es la evidencia de que se encara a una expresión que no tiene nada en común con las razones aducidas hasta ahora para legitimar el hecho de escribir. Se trata de una poesía que se da como una necesidad cotidiana, sin preparaciones, regodeos o perturbaciones de la existencia. Se da así, simplemente, deshonestamente poética, como quien se dispone a ingerir los alimentos o a defecar. Curioso elemento este de la efectividad expresiva, pero menos aleatorio y resbaladizo que buscar posibles enlaces entre palabras desnudas o la vacía petulancia de los realismos ofrecidos hasta ahora. Hay una mecánica en la ejecución poética que descubre, a golpe de fuerza bruta,

por paradoja, la aplicación inteligente de las basuras obtenidas en cualquier investigación sensible. Es de esta aglomeración de desperdicios, imposible de admitir a olfato corriente, de donde parten ciertos aires sin cuya presencia es imposible una aproximación valedera hacia lo que suele llamarse hombre. (GONZÁLEZ LEÓN, 2017, p. 28)

Como vemos el habla también de una poesía espontánea, cruda, grosera que no tenía antecedentes en la historia de la literatura venezolana, porque antes de las vanguardias, una cosa escrita de esa manera tan tajante, hostil, directa, marginal, periférica y violenta, sin recubrimientos estéticos, sin adornos, ni efectos, era imposible que fuese considerada poesía. El prólogo *Investigación de las basuras* (2017) apareció junto al poema porque Adriano insistió en publicarlo junto al libro. Para él todo esto debía considerarse un acto de subversión que estaba por encima de cualquier amenaza que sobre ellos pudiera recaer. Estaba claro que la irrupción violenta del lenguaje contra el abuso del poder que se manifestaba en la figura del presidente Betancourt, debía presentarse de esa manera:

Con sus manos destripa virgos
y
como una vieja puta
es débil
y orgulloso de sus coqueterías.
Se cree el más joven
y es un asesino de cuidado.
Nadie podría decir
cuál es su gesto de hombre amado,
porque todos escupen su signo
y le dicen cuando pasa:
"Ahí va la mierda más coqueta".
Cuando
se paga la luz,
el teléfono,
el gas,
y el agua,
como un recién-nacido,
entre cuidados y muelles de colchones,
la vieja zorra duerme.
Nada le hace despertar.
EL PRESIDENTE vive gozando en su palacio.

¿Duerme usted Señor presidente? Es un largo poema, dividido en cuatro bloques, es un cadáver exquisito, diseccionado, destemplado y en descomposición, que a la luz de los años que han transcurrido, puede ser considerado dos cosas; texto literario informalista y primer manifiesto político de una generación. Mediante esta tentativa de expresión literaria Caupolicán logró concretar el objetivo de escribir un

poema político, irónico y surrealista. Una bomba de tiempo enviada en sobre cerrado, que vino envuelta bajo la forma de una *plaque*, para destruir la imagen del poder, encarnada específicamente en la figura de un presidente identificable por su nombre y apellido, y las certezas del gusto literario de una sociedad conservadora que todavía se abanicaba el ego con aires de señora letrada.

Sus armas corrosivas fueron las del lenguaje franco, directo y callejero, el manejo del impudor, la grosería, el insulto, la sátira, la parodia y todos aquellos instrumentos corrosivos derivados del habla cotidiana. Su estética fue grotesca e informalista, irónica y antipoética. Veamos cómo se complementaron en el poema, este serie de recursos estilísticos de la discursividad poética del vanguardismo radical, que señalan a la figura presidencial con el dedo del insulto y la amenaza:

Si en vez de prometer
el descubrimiento de la piedra
filosofal
que ha de producir pan
y billetes de veinte
se dedicara,
por lo soberbio que es,
a vender patatas podridas
o maíz rancio,
los indios de esta nación
le llamarían
Cacique Ojo de Perla.
Si en vez de llorar
te murieses un día de estos,
como una puerca elegante con sus grasas
importadas del Norte,
nosotros,
que estamos cansados
de tanta estúpida confesión,
pondríamos a bailar las piedras
y los árboles darían frutos manufacturados.
Con tu vieja y putrefacta osamenta,
alimento de ratas,
llenaremos un solo lugar de esta tierra y la llamaremos
la Cueva Maldita
y será proscrita de ver
y de acercarse a ella
por temor a despertar tus histéricas
ternuras.

¿Duerme Ud. señor presidente? Es el ejemplo más claro de cómo se puede hacer una poesía terrorista, agresiva e iconoclasta evitando la tentación de la propaganda. Sin ser un texto panfletario es un poema cargado de una temible hostilidad socio-política. Sin estar plagado de lugares comunes ni de anécdotas

innecesarias se presenta como un improvisado discurso político de carácter anarquista. A través de la deliberada incorporación de malas palabras, del desplazamiento de lo soez al territorio poético, es que consigue generar ese efecto de extrañamiento en el lector.

Con *¿Duerme Ud. señor presidente?* Caupolicán Ovalles dignificó el género del panfleto político y aquella teoría de la literatura desarrollada por Jean Paul Sartre, en su ensayo del año 48, *Qué es la literatura*. En el que el filósofo plantea, palabras más, palabras menos, que un escritor para ser considerado escritor, debe ante todo, demostrar que está comprometido con los problemas de su tiempo, debe demostrar ese compromiso en su literatura. Ángel Rama (1987) nos explica de qué se trata la tesis del terrorismo literario que subyace en esta propuesta poética. ¿A qué se refiere cuando habla de esto? A un conjunto de métodos discursivos de distinta índole, concebidos para establecer un sistema de resistencia simbólica, de lucha anarquista no armada, basada en el insulto personal, el fogonazo poético, la sátira ardorosa y caótica, el enunciado frenético, envolvente, desesperado, grotesco, que busca destruir la imagen de un agente del poder que representa simultáneamente el autorretrato de un país. En una entrevista que le hicieron en 1980, Caupolicán Ovalles desarrolla el argumento que aclara esta posición estética y existencial, que le da origen a su poema:

Si pudiéramos, tener un pretexto ideológico para justificarnos, sería Sartre, que frente a una praxis colectiva que puede ser la comunista, establece una moral. Él trató de hacer en todas sus obras: dos cosas, un comportamiento colectivo y una moral de nuestro particular, que es lo que yo entiendo que trató de hacer Sartre en el existencialismo. Es un hombre que sabe que esa mesa me molesta porque por lo menos significa la opresión formal, acaba con la mesa y también con la opresión real, así más o menos lo considero yo. (OVALLES, 2017, p. 344)

¿Duerme usted, señor presidente? es una obra fulminante que procede de la necesidad de contradecir los valores culturales vigentes de una sociedad profundamente conservadora, retrógrada y asfixiante. Es el resultado de un proyecto político-literario subversivo basado en el rechazo al orden preestablecido y la afirmación rotunda de la libertad de la creación como único principio generativo del discurso lírico y de cualquier otra iniciativa existencial o artística. Eso define la naturaleza de un principio que puede llevar a la voz poética hasta el grado de la irracionalidad y el frenesí de la imaginación. En este poema, plagado de insultos, señalamientos, imágenes irónicas y hasta amenazas, Caupolicán Ovalles hizo alarde

de este compromiso político, progresista, denunciador, revolucionario y sobre todo humano sin tomar en cuenta lo que los lectores, la academia y la crítica del momento, pudiese pensar al respecto. Veamos un ejemplo más de ese acto de desobediencia verbal inusitada, mediante la cual, ese yo lírico que unas veces se presenta como Poeta-Hostias y otras como Capitan Acab, manifiesta toda su hostilidad acalorada de esta manera:

Yo, Poeta-Hostias,
de pocos billetes en el bolsillo,
de mucho corazón,
creo no equivocarme
y
pregunto:
¿Duerme usted?
¡Viejo señor!
¡Viejo electo!
¡Viejo magnificente Pontífice!
¿Duerme usted?
¡Joven financista!
¡Banquero genial!
¿duerme?
Cansado de escribir necedades
durante once años,
buscando
no sé qué hermosas combinaciones
de frases y palabras,
ahora sólo quiero
tener una respuesta
a mis preguntas,
en el término de la distancia,
del Gran Imbécil
o de sus Hijos Putativos
o Putos. (2017, p. 51)

Caupolicán se propuso aquel mes de septiembre del 61, hacer un libro político con intención política, mensaje político, posición política pero con lenguaje literario. Así como lo hicieron en su momento Bretón y sus secuaces, los miembros de El Techo de la Ballena, usaron este poema para darle un modelo de subversión estética a la sociedad venezolana, que arrancará de raíz el modelo de literatura que ellos consideraban muerta o al menos en desuso, estéril y academicista. Los miembros del Techo crearon su grupo para acabar con una idea de literatura, así como sus predecesores, los surrealistas pensaron que eso solo era posible acabando con el sentido tradicional de las palabras y su antiguo significado. Ese era el propósito inicial, hacer una literatura distinta, una literatura donde los valores, los arquetipos, los signos, tuvieran una validez universal y política.

¿Duerme usted, señor presidente? fue publicado en las *Ediciones de El Techo de la Ballena*. Este libro y el famoso Homenaje a la necrofilia, representan para Ángel Rama (1987) las dos propuestas ideológicas-estéticas más radicales del movimiento. Ambas se caracterizan por su propensión a abordar los límites del feísmo, lo grotesco y lo descompuesto, y por el uso del discurso requisitorio contra las instancias del poder. Desde la exposición se atacó el sentido del buen gusto que había preponderado en Venezuela desde la formación de El Círculo de Bellas Artes en 1909. Desde el poema también se atentó simbólicamente contra la figura del supuesto creador de la democracia en Venezuela: el presidente Rómulo Betancourt.

La antipoesía es la poesía del sentido común, que es el menos común de los sentidos. Es esa que está concebida en un lenguaje prosaico, sencillo, burdo, alocado, en un lenguaje que niega la retórica, que la transgrede mediante el uso desprejuiciado de la jerga, el habla cotidiana, el habla popular, el habla del pueblo. El antipoema niega de antemano el modo de decir poético basado en la musicalidad, la fineza, lo sublime, la hidalguía de las formas aceptadas por la aristocracia de las letras. La antipoesía surgió en los años 60. Bueno en realidad tuvo sus precedentes venezolanos en la poesía de Salustio González Rincones y Antonio Arraiz, dos poetas de principios de siglo, quienes en determinado momento de sus vidas hablaron desde la impotencia y la rabia. Sin embargo, en la década de los sesenta es que se consolida como una poética asociada a un estilo literario. La Antipoesía fue ese estilo que cultivó la gente de El Techo de la Ballena, fue la versión venezolana de la poesía marginal.

Es necesario aclarar que esta manera de decir y hacer el poema no surgió por generación espontánea. Es imprescindible que se considere el momento histórico político por el que está pasando esta nación sin nombre, llamada Venezuela. Es prudente considerar que se trataba de un momento en el que la cultura escrita en el país necesitaba de una perturbación, de un detonante discursivo que propiciara la destrucción, y luego la recuperación del sentido común y ubicara a la palabra poética a la par de la violencia fulminante de los tiempos. Era un momento en que la poesía venezolana estaba totalmente enclaustrada en los predios de la cursilería y necesitaba ponerse en contacto con la realidad, oler, sonar, y parecerse a esa realidad tan temida. Esa poesía precisaba de alguien que echara abajo los andamios de la misma poesía, sus preceptos y maneras, su discurso y retórica, hablándole al presidente, a la

academia, a la universidad, a la escuela, a las instituciones, a la fuerzas, a las vacas sagradas y santísimas de la cultura y a las otras autoridades del poder constituido, de esta manera:

Te llaman
José el de los sueños,
el de las vacas sagradas,
el dueño de las vacas más flacas
y
Presidente de la "Sociedad Condal del Sueño".
Tus amigos te llaman
Barbitúrico.
¿Hasta cuándo duerme usted, señor Presidente?

¿Duerme usted señor presidente? (1962) fue este detonante. Marcó el principio de una ruta temática informal que otros seguirían desde distintos tópicos, desde distintas aceras temáticas, corrientes y movimientos de la literatura venezolana. Por esa razón se ha quedado flotando en el tiempo, vigente e intacto, con la misma sonoridad que tuvo en su tiempo. La razón de esta vigencia es simple, fue escrito con la intención de desruborizar la poesía y destruir un sistema de valores y de sentido. Fue el primer poema político de carácter antipoético escrito en el país. De manera que una de las afirmaciones que podemos postular una y otra vez acerca de este texto, es que indudablemente se trata del primer "antipoema" escrito en los años 60 por un poeta venezolano. Después vinieron muchos otros pero este fue el primero.

Fue un antipoema porque fue el primer poema que negó la receta del poema, la poética del poema, el germen del poema, la preceptiva, el paradigma, la forma y los motivos del poema, la fórmula del poema, las reglas, los temas, los tonos y los tópicos del poema. Un poema que fue escrito con la intención de destruir las formas originales del poema. Es un poema abierto. Tan obscuro y sugerente como un par de piernas abiertas en medio de un salón de clases. Un poema en el que cupo todo aquello que podía entrar y salir por esas piernas. Todo el deseo, todo el morbo, toda la sordidez, todas las palabras vulgares, innombrables que podían salir y entrar por ese par de piernas abiertas. Un poema que se escribió con las puertas abiertas, en el que todos y todas las palabras prohibidas eran bienvenidas.

Qué quiso decirnos Caupolicán Ovalles con esa frase que le da título al poema. En qué tono la formuló. Qué significa decir: *¿Duerme usted señor presidente?* duerme, usted señor presidente? usted señor presidente, duerme? Esa frase ambivalente no

tiene que ver solo con el gobierno de Rómulo Betancourt. Puede que en el momento de su publicación haya sido así pero con el paso de los años ha expandido el radio de su campo semántico. Por eso, hoy en día las implicaciones de este antipoema rebasan la anécdota del auto de detención, de exilio a Colombia, de la rabia del presidente. Van más allá. Hoy en día este poema también tiene que ver con otras cosas, con muchas otras cosas: con el poder y sus abusos, el poder y su insaciable glotonería, su egoísmo, su indolencia, su alitosis discursiva, con el poder y todas sus mentiras, también tiene que ver con la moral y religión, específicamente con la falsa moral y las religiones, la ideología, y la mentira que está implicada a todas ellas. Con todo aquel presidente o mandatario que haya obtenido el poder, y haya olvidado al otro día sus promesas y solo recuerde sus mentiras.

En ese sentido, también habría que agregar, que este poema-panfleto-manifiesto siempre será un poema sospechoso, intrigante, político y terrorista. Un atentado tan ambiguo, intrigante y provocador, como la Monalisa, si se asume que la Mona Lisa, en el buen sentido de la palabra, es sospechosa y provocadora porque si uno la mira bien, más allá de su sonrisa, más allá del tumulto de turistas japoneses que tanto la fotografía, más allá de las piernas abiertas, si uno logra acercarse un poco sin que nadie se dé cuenta, podría comprender que todo el misterio que guarda consigo se basa en que nos da toda clase de pistas, e insinuaciones contradictorias, para burlarse de nosotros. Algo parecido le pasa a los lectores con el poema de Caupolicán cuando leen esas frases, esos insultos, esas agresiones, que se juntan en su poema. Todo lector sabe lo que significan pero no terminan de entender a quién se refieren. Lo único que sabe es que se dirigen a un presidente, que ya a estas alturas del siglo se ha perdido en el tiempo, porque ya murió. Así que lo podemos relacionar con quien sea.

¿Duerme usted señor presidente? Fue escrito por un muchacho de apenas 25 años. Un soberbio e indignado muchacho que un día le dio por relacionar la muerte con la figura deformada de un presidente que en un principio se presentó como un demócrata y terminó siendo un fiasco. En medio de inmensa rabia e indignación, este muchacho no sabía que en ese momento estaba escribiendo un poema inaugural en el que como dijo el poeta Rodolfo Izaguirre (2017): la palabra poética se tiñe de provocación, se cubre de ceniza volcánica, de irreverencia, en una suerte de conjuro,

de aquelarre de una maldición irredimible. Este muchacho que en ese momento utilizó la palabra para descargar su descontento escribió un poema que toma en cuenta lo que le está molestando a la gente en la vida diaria y dio en el blanco. Un poema fundado en una estética que parte de la renuncia a las especulaciones abstractas. Un poema insulto, fango, esputo, golpe de martillo, vuelta de tuerca, juvenil, tosco, abusivo, irrespetuoso, orgánico, deleznable, y cargado de una vulgaridad infinita.

Este poema también es un poema político muy gracioso. Un poema cargado de ironía y sátira. Caupolicán sabía que la poesía debía ser escrita para ser digerida con gusto, asimilada por cualquier lector con sentido común, sobreentendida con malicia. Sabía que con la poesía pasa lo mismo que con el whisky, pues si uno se fija bien, hay que echarle un poquito de soda, para pasarlo, para degustarlo bien, porque solo con hielo sabe muy fuerte. Caupolicán Ovalles entendió como en su momento Pio Tamayo y Leoncio Martínez, que el poema político o carcelario para gozar del visto bueno del lector necesita del humor para ser asimilado en su justa medida. Esa dosis de humor es la que nos hace legible el escándalo que se concentra en el poema. Su queja infinita, su insulto desprolijo, su desparpajo. Es por esa razón que este antipoema político, que tiene que ver con el comportamiento humano, es tan familiar para nosotros. En ese sentido podemos afirmar que si la moral también tiene que ver con el comportamiento humano, entonces también es un poema moralista.

Los lectores de ese momento en que fue publicado este libro tan polémico, no estaban pendientes ni preparados para tomar en cuenta, analizar y valorar en su justa medida la perspectiva estética y los hallazgos formales del poema, pero sí estaban conscientes de que se atentaba contra algo que hasta ese momento era sagrado: el poder. A ese público solo los movió el instinto de supervivencia. Eso explica el escándalo, el temor, el prejuicio y el rechazo que generaron estos acontecimientos. Es por esa razón que no exageramos cuando decimos que con este poema de Caupolicán Ovalles sentó las bases de una poética que estaba fundada en la premisa de que la violencia, la hostilidad, el impropio, el insulto y la desacralización de lo sagrado, podían ser consideradas como una forma de belleza.

Es importante también señalar que ese tono hostil que se reconoce en las palabras que usa el poeta en su texto no surgió por generación espontánea. Hay circunstancias que justifican toda esa virulencia y hostilidad insultante que está

presente en los versos. El Techo de la Ballena, primero nació como grupo y posteriormente se desarrolló como movimiento político-cultural. Caupolicán le dijo en una ocasión a Carmen Virginia Carrillo lo siguiente:

El Techo es como una creación de resonancia del sistema político de la década del 60 y sin Betancourt no hubiera existido —en eso sí quiero ser claro—no se hubiera dado, ni en lo ideológico ni en lo creador sin esa figura antagónica. El Techo de la Ballena a lo mejor hubiéramos sido una generación más aislada. Nosotros ahorita nos damos cuenta de que nosotros teníamos razón. Pudimos haber sido derrotados estratégicamente, tácticamente en la política, en la medida en que nosotros nos afiliamos a partidos o agrupaciones políticas que desarrollaron tipos de acciones que hoy se puede decir que fueron equivocadas, como podría ser la formulación de una guerra de guerrillas, de una guerra larga y prolongada que no se correspondía con el esquema de desarrollo de la sociedad venezolana. Pero aparte de esto, nosotros no podemos dejar de reconocer que en lo vital, en lo creador, teníamos totalmente la razón. (OVALLES, 2017: 342)

Con este poema la palabra poesía adquirió una significación nueva, una vitalidad, una forma de ser renovada, desprolija, autónoma, oxigenada, ligada a la inusitada violencia, al fuego devastador que la rodeaba en el contexto social. La poesía de Caupolicán fue la primera muestra de aquel magma que brotaba de los manifiestos del El Techo de la Ballena, de sus exposiciones. Su poema representaría, en aquel momento de confrontación política, el arma, el himno, el manifiesto cultural de la insurgencia armada y guerrillera, de los años sesenta en Venezuela. Es por eso que Rodolfo Izaguirre, uno de los miembros más conspicuos del grupo dijo que: “Si el poema *Derrota* de Rafael Cadenas se considera como testimonio de ese período tan difícil y desolado de los sesenta, *¿Duerme Usted, señor presidente?* lo es del desacato, de la desobediencia civil y la impetuosidad de los anhelos por construir una República liberada de convenciones y cerrojos”.

Con la publicación de *¿Duerme usted, señor presidente?* En 1962, un par de proclamas inéditas y varias exposiciones subversivas, Caupolicán y la guerrilla urbana del Techo, abrieron una brecha que le dio cabida a un tipo de arte y escritura basada en la verdad del escritor. Si importar la naturaleza de esa verdad, podría ser plasmado directamente en la obra sin más. Así fuera producto del odio, la incertidumbre, el miedo, la desazón y el resentimiento. La poética del Techo, trajo consigo la posibilidad de un arte y una literatura, cruda, en estado natural, informe, directa que solo daba al lector dos opciones posibles: lo tomas como está o lo dejas y te vas.

Ángel Rama (1987) por su parte comenta que con *¿Duerme usted, señor presidente?* el movimiento consiguió remover el medio, irritar a los sacerdotes de la

cultura y destronar a las autoridades de la poesía. A pesar de que todos sabemos que, en vida, Caupolicán Ovalles fue un promotor incansable de iniciativas culturales, impulsando algunas publicaciones o relacionándose con agrupaciones como las de Sol Cuello Cortado, La Pandilla de Lautréamont y La República del Este, es inevitable hablar de su obra en relación a los postulados de El Techo de la Ballena, porque son demasiados los rasgos asociados que comparten sus primeros textos poéticos con el espíritu estético de este movimiento iconoclasta.

Es evidente en su poesía, podemos reconocer eso que los balleneros llamaron la *materia en ebullición*. Eso que podría ser entendido hoy en día como la materia en bruto de las emociones humanas, de los sentimientos, la nostalgia, el odio, la indignación y la emoción. Eso es lo que podríamos llamar el magma, que a su vez proviene del Gran Magma ballenero. Esta imagen-concepto que está basada en las posibilidades imaginativas, creadoras, implicadas en la intuición visceral, espontánea, efervescente, automatista, incontenible e inmediata, efusiva, automática, gestualista, subyacente, inconsciente, suprarreal en la que tanto creían los Surrealistas y luego los Expresionistas. Ese magma en estado puro que sobresale en sus versos, era considerado el elemento imprescindible de la escritura, la plástica y las intervenciones experimentales del grupo. Carmen Virginia Carrillo explica la significación de este concepto con estas palabras:

el magma es visto como lo primigenio, lo arcaico, lo primordial, la génesis que hay que recuperar y a partir de lo que se construirá un mundo nuevo, libre de ataduras y convencionalismos limitantes. El magma y la ballena, lo ígneo y lo marino fusionados para violentar y renovar las estructuras artísticas tradicionales. (CARRILLO, 2007, p. 123)

Este principio identitario y aglutinador es la razón principal por la que en la poesía de Caupolicán Ovalles, escrita en los días de El Techo de la Ballena, se puede reconocer, la tendencia a construir discurso lírico a partir de la una fusión de elementos materiales, temporales, espaciales y sensoriales de distinta procedencia. Esa hibridez estructural configura la apariencia de una escritura aparentemente desordenada que apela al desmembramiento de la realidad; y que está deliberadamente ensamblada con la intención de entramar elementos sentimentales, visuales y poéticos disímiles, en una especie de escena concentrada, que está constantemente envuelta en un proceso de ebullición, cuyo epicentro es el territorio baldío de la página en blanco:

Yo, Viejo Achab, llamado
Hostias,
de
veinte y tantos años
de edad,
Protesto
con mi voz,
Protesto
con esta pluma
que me dieron
para que la respetara
e hiciese respetar
Estoy libre de riquezas
y de libertad,
pero tengo una ballena en mi pecho
y un código
que respeto y defiendo
de los Reyes y de las Reinas,
Archidukes o Condes,
bailadores y comedores
de una misma mesa.
“Si en ves de hablar tanto
bailaran
la chanza de la muerte,
viviríamos felices”.
No obstante,
lograremos derribar al enemigo
con sus Embajadores
y sus dientes perfectos
y sus achaques
y sus viejas prostitutas
débiles,
viudas de un cataclismo
que lograremos ver.
Yo, Poeta-Hostias,
pregunto:
¿DUERME USTED SEÑOR PRESIDENTE?

En su largo poema, este viejo poeta de corta edad no escribe, sino que pinta, escupe, grita para poder expresar su incomodidad, su indignación, todo el malestar que embarga su conciencia prepotente con la más absoluta insolencia. Eso explica por qué Caupolicán Ovalles, un joven que apenas tenía 25 años cuando escribió este poema, dedica su primer libro, no al amor, no al paisaje, no a la memoria de sus ancestros sino a la lucha política. Este poema fue usado como instrumento poético bélico, artefacto armado con su forma, lanzamisiles casero, batería de impropiedades hecha de ritmo, palabras e ideas. Ese fue el vehículo que le sirvió para expresar el malestar de una generación, el dolor de un país y su profunda decepción; de una manera osada, escandalosa, invasiva, original, irrespetuosa, descarada, demencial, exagerada, furiosa, lasciva e implacable.

IV.III *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El globo (1967)*

Lo primero que deberíamos decir sobre esta elegía de Caupolicán Ovalles es que, aunque a primera vista no lo parezca, es un poema de largo aliento temporal. A esa impresión inicial habría que agregar otras aclaratorias; que es un texto fúnebre, jovial, lúdico, conversacional, reiterativo, paradójico, discontinuo, regionalista, discontinuo y onírico. Su primera edición fue publicada en 1967 por las ediciones De El Techo de la Ballena, con ilustraciones de Carlos Contramaestre, y llevaba por título *Elegía en rojo a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias el Globo*. Se llamó de esa forma porque la portada de la primera edición era roja. Luego, fue corregida por el poeta y reeditada por su propia voluntad, para que formara parte de una antología personal llamada *Copa de huesos* (1972). En esta edición fue que apareció su versión definitiva con el título de *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo* (1972).

Esta elegía representa la síntesis de lo que fue toda su obra poética. En este título podremos encontrar todos los rasgos distintivos de una poética que estuvo vinculada desde un principio, aún sin saberlo, a la estética del Techo y luego definiría la estilística de los libros que escribiría posteriormente. En ese sentido podemos atrevernos a decir que existe una característica común en toda su poesía y que postularemos desde ahora: la tendencia a reconstruir los sucesos reales, con la estructura y el punto de vista onírico de los hechos irreales, es decir, aquél que corresponde a la lógica de los pasajes y las imágenes que se presentan desordenadamente en el relato inconsciente de los sueños, que Freud llamó en su libro *Interpretación de los sueños*, de 1899: *contenido manifiesto*.

De manera que si queremos analizar este volumen de poemas, o este largo poema integrado en varios fragmentos, lo primero que tenemos que entender es que se trata de un solo poema que está estructurado por un fragmentos aislados, esos fragmentos serían pedazos de tiempo, escenas de tiempo recobrado, que aparentemente están desconectadas entre sí, desmenuzadas en la página, se interconectan por la sintaxis de la memoria, que se desprende a ritmo de raptos, de resplandores de recuerdos, en una declaración testimonial y sentimental, que se parece mucho a un monólogo interior y a un lastimoso sueño.

El libro también fue impreso en los talleres de las *Ediciones del Techo* en el año 1967, cuando el poeta tenía 31 años y todavía le quedaba toda una vida de producción literaria por delante. El tema del poemario gira alrededor de un tópico obsesivo en la historia de la literatura y en la vida del poeta: la muerte de su padre Guatimocín Ovalles, quien falleció de tuberculosis cuando el poeta Caupolicán era un niño. En esta suerte de testimonio poético de ese recuerdo, reconstruye los hechos relacionados con su enfermedad incurable, con una crudeza lírica nunca vista hasta ese momento en la poesía venezolana, y exenta de alegorías, ambivalencias, delicadezas y refinamiento verbal. Con una retórica tosca, cruda, rudimentaria, ingenua, acalorada, naif, afebrada, pasional y descuidada, el poeta recupera los detalles de una vivencia personal que separó a su familia para siempre. De su padre muerto lo primero que nos dice la voz lírica que nos habla de sí misma en el poema es esto:

Había nacido el cuatro de agosto y esto lo supe
después que sus pulmones
nos lo arrebataron
Estamos en un pueblo y yo lloro de vez en cuando
porque él se ha muerto
Muchos amigos míos todavía tienen su viejo
Yo no he podido tenerlo
Dicen que tenemos nuestro aire común
Nuestra cosita
Yo sé
"Indio" ven y toma tu cerveza Yo sé Guatimocín
que estamos en un pueblo Yo sé
Salvaje yo (yo sé).

No es que con el poema haya pretendido recuperar la memoria heroica y ejemplar de la vida de su padre, como efectivamente lo hace Jorge Manrique en su *Elegía a la muerte del padre*, sino que la usa para hacer un recuento de la lenta descomposición de un enfermo, que tuvo una vida como la de cualquier otro, que gustaba de beber y de su mujer, y que no se resignaba a dejar definitivamente los predios de la existencia sin antes luchar. Más que un poema sobre la muerte, o sobre su significado ontológico, este poema es un largo y asimétrico testimonio verbal sobre los prolegómenos más lastimosos que rodearon los años, los meses, los días y las horas previas de la muerte de su progenitor, Guatimocín Ovalles. En una parte del poema nos dice que si lo miramos de lejos podríamos reconocer que esta especie de réquiem está dividido en tres bloques o actos temáticos:

el acto primero de su enfermedad

el acto segundo de su miseria
y el acto tercero de su muerte
me digo que por OBRA o que por padre no he tenido
ninguna gran FORTUNA desde luego
ustedes no me envidiarían
no veo la maldita gracia.

El poema no es un poema cualquiera, pertenece a un género clásico de la poesía hispanoamericana, la elegía. Este es un tipo de poema que tiene mucha historia en la literatura española y que fue cultivado a partir del final de la Edad Media. Su procedencia es antiquísima, específicamente de la poesía lírica, heredada del mundo grecolatino, del que también asimiló la poesía española la oda y la égloga. La elegía fue concebida desde un principio como una composición personal, subjetiva, caracterizada por un predominante sentimiento de tristeza, que era escrita para honrar la muerte de alguien muy especial, o la desaparición de un ser querido, que representaba para el poeta algo imprescindible, especial, irremplazable e inolvidable.

Toda elegía es un lamento. La elegía más conocida de la literatura hispanoamericana es la de Jorge Manrique, que fue titulada: *Coplas a la muerte del padre* y escrita por el poeta español en 1477. Se sabe además que el poeta venezolano fue un gran lector de la poesía española del siglo XV, el Siglo de Oro y la Generación del 27. Recordemos que García Lorca también escribió otra elegía de vital importancia en el contexto de la literatura contemporánea, llamada: *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* escrita por el poeta andaluz en 1935 a la muerte de un torero amigo. Por último tenemos en esta lista de precedentes literarios ibéricos, al poeta Miguel Hernández, quien también escribió dos elegías inolvidables en la década del 30. Una en 1935, dedicada a su entrañable amigo, Ramón Sijé, *Elegía a Ramón Sijé*, y otra en 1936 dedicada a su maestro Federico García Lorca, llamada *Elegía Primera*, escrita inmediatamente después de que supiera que el poeta había sido fusilado por miembros del bando franquista en la Guerra Civil española. En la Elegía a Guatimocín vamos a poder encontrar varias alusiones a estos textos. Más a pesar de que tenemos este caudal de referencias traídas de la matriz tradicional de la literatura hispánica, suponemos, por aquello que nos dice la elegía a Guatimocín, que la inspiración directa le vino dada por el poema de Manrique. Por esa razón también podría ser considerado como un poema intertextual. Veamos un fragmento donde se evidencia este punto:

Como la famosa agua de ese querido poeta
Jorge Manrique

con sus ríos que van a dar a la vida que es el morir
porque si entonces
la vida fuese tan sólo
ese aspecto (negativo
de muerte)
no tendría sentido
que yo con este espantoso
calor
con esta lluvia
con esta vida que se va pisando de mí mismo que se
quiere ir está todo angustiado porque el querido
Profesor Guatimocín Ovalles se nos
murió (hace exactamente veinte años)
y (entonces) como les venía diciendo
se VA DE TISIS...

En el contexto literario de la Venezuela de entonces, la obra de Caupolicán Ovalles, también tuvo sus precedentes locales. Se pueden destacar dos: el primero y más importante, por lo que significó para la literatura venezolana del siglo XX es *Mi padre el inmigrante*, escrita por el poeta más destacado de la generación del 30, Vicente Gerbasi, entre 1940 y 1943, el segundo, es el que se refiere a la *Elegía a la muerte de mi padre*, compuesta por Ramón Palomares a mediados de los años 50 y publicada junto a los textos líricos que conformaron su primer poemario: *El Reino*, de 1958, que casualmente fue publicado por la editorial del grupo Sardió.

Sin embargo, después de todo este recuento literario podemos decir, sin lugar a dudas, que el poema del que se inspiró para escribir su elegía, fue el de Jorge Manrique, porque son varios los pasajes en los que lo menciona, directa o indirectamente, para refutar el sentido y la razón que motivó la composición de este poema de la lírica española: la resignación. Su poema es un manifiesto lírico contra la resignación ante la muerte y el olvido, una despedida, un acto de resistencia, porque si en el caso del poema de Manrique el asunto precisamente es el de la aceptación de la fatalidad de la existencia, el de este es todo lo contrario. Leamos los siguientes versos para entender la razón por la cual Caupolicán Ovalles, escribe este largo texto para rebelarse ante el axioma cristiano de la resignación que definió la temática de la literatura y la cultura de la Edad Media en Occidente:

Este es mi padre en su lecho de rosas
veo cómo su cuerpo se estremece con la muerte
Y no me importa si Nuestras vidas son los ríos que van
a dar a la mar que es el morir
sino que he sido fiel a él y he dicho como vivió
y murió...

Fijémonos que mientras para Manrique nuestras vidas son ríos que van a dar a la mar que es el morir, y es la libertad es algo inmutable que debemos aceptar con humildad y resignación, para Caupolicán Ovalles, ese es un hecho que precisamente por ser inevitable no debe importarnos. En esta posición está implícita una rebeldía que lo distancia del texto referencial y lo vincula con la posición de absoluta rebeldía del hombre moderno. Ese que asienta su trascendencia en la conciencia de su existencia. La elegía de Caupolicán es un extenso poema que fue escrito por partes entre los años 1963 y 1967, cuando se cumplieron los primeros 20 años de la muerte de Guatimocín. No fue escrito para reconciliarse con la muerte, ni para aceptarla, sino para manifestar su descontento y su rebeldía en contra de ella. Su elegía, es el testimonio poético de una conciencia desplazada e insatisfecha, un ejercicio autoficcional de remordimiento, de revancha y de último adiós a la imagen de un padre fallecido.

La elegía es un poema en el que oímos la voz de un hombre que se ha quedado solo y anclado en el laberinto imaginario de la niñez para siempre, en el que escuchamos la voz de un hombre joven que se arrepiente de todo el supuesto mal que ha hecho y de todo el bien que pudo hacer y no hizo. Una voz que se condena por no haber dicho de niño, las cosas que un niño no puede decir pero que un adulto recuerda con remordimiento, porque todos los finales son tristes y a la vida siempre llegamos demasiado tarde para tomar las decisiones correctas y decir las cosas necesarias a tiempo. La elegía es el texto de un niño que nunca dejó de escribir una y otra vez su propia despedida. El problema es que ese niño y ese adulto nunca le pudieron decir a su padre lo que precisaban decirle.

El poema tiene una estructura bien particular. Es de principio a fin desigual, a nivel de extensión, estructura, morfología y estilo. En él se reconoce una suerte de ensamblaje verbal de tipo cubista, que tiene partes cortas, trechos largos, del presente y del pasado, todos desplegados de manera aparentemente improvisada, y sin orden explícito, con pasajes testimoniales diversos, dispersos y desiguales. Sobre este asunto en particular, Saul Yurkievich explica en su libro *Modernidad de Apollinaire* (1968) que en estos casos la composición está concebida como un despliegue de escenas múltiples, distintas y simultáneas, que organiza el poeta en la página para abarcar en un instante, todo lo que sucede en derredor, en su proximidad y en lugares

y tiempos remotos que necesita recuperar en la dimensión finita y resonante del poema. De esta forma es que el Yo lírico y múltiple que concibe el poeta, para hablar de él y de los otros, de él y el universo, tiene la capacidad, la potestad y el don de estar en todas partes.

De lo que se puede diferenciar de la estructura general del texto, se reconocen cinco grandes partes, o capítulos del poemario, que son tituladas por el poeta con el nombre de Versiones. De manera que tenemos un extenso poema dividido en la “Primera versión” que lleva por título: “Mi padre ebrio, mi padre se muere”, escrita, de acuerdo a lo que dice la leyenda final del poema, en Colombia, en la Zona de frontera, en julio de 1963. Luego viene la “Segunda versión” o capítulo llamada: “Lecho de rosas, La tierra Guatimocín, puede que estés en la tierra”, escrita y fechada en Cuba, en el mes julio de 1965.

Después tenemos la “Tercera versión” que a su vez contiene dos partes separadas entre sí por dos subtítulos: “El globo Estamos en la Segunda Guerra Mundial I”, escrita en la ciudad de Praga en 1965; y “El globo Estamos en la Segunda Guerra Mundial II, terminada en un lugar no identificado del Mar Mediterráneo en 1966. La “Cuarta versión” o parte del poema se llama “El globo El ministerio”, y e fechada en La Habana, Cuba, 1965; y la quinta parte, o último capítulo, o “Quinta versión” como quiera llamarse es la que se titula: “El globo”, terminada en París un año después, en 1966. De manera que el poema debería verse como un conjunto de partes ligadas entre sí por un tema en común, el de la muerte, podríamos decir que esta elegía, es un poema, conformado por cinco partes bien definidas, que fueron escritas, en los tres 3 años que el poeta Caupolicán Ovalles, vivió en el exterior, en condición de exiliado por razones políticas. Específicamente expulsado del país en el gobierno de Raul Leoní, por haber escrito y publicado *¿Duerme usted señor presidente?* en 1962.

Caupolicán parece que vivió desde un presente que siempre estuvo volcado hacia el pasado. Su poema es una construcción verbal llenas de comentarios aparte, innecesarios tal vez, y de recuerdos modificados por la conciencia de un niño. De esos golpes de luz, de esos destellos matinales que a veces perduran en la memoria, de esa epifanía, surgió su texto. Estos relámpagos pasajeros fueron los que desde un principio alimentaron los secretos indecibles que se revelan en sus versos. Por eso consideramos imprudente asumir que su poesía no se explica a cabalidad si le quita

de encima el peso de las circunstancias exteriores, y la indebida relación que al escribir el poeta entabló con su vida interior.

Regresemos a las diferentes “versiones”. En cada una de estas partes o capítulos, lo que hace de manera discontinua la voz poética es en realidad narrar dos historias que se desarrollan paralelamente: la de la muerte del padre, patriarca agonizante de la casa y la familia, y la del niño que hace de hablante y cuenta los hechos desde su confusa perspectiva, mezclando pasado y presente, miedo y remembranzas, culpa y odio en el mismo plano narrativo:

mi padre ebrio habla con los ojos cerrados
camina con los ojos cerrados
cualquiera diría que es un muerto que camina
si él me pregunta que qué haría yo si él se muere
yo hago pucheros y me le agarro de las piernas
si él me vuelve a preguntar sobre lo que yo haría
si él se muriera
yo mezclo una pequeña risa con un pequeño
puchero
y si él me vuelve a preguntar
yo le digo que se muera
y él un día que le desobedezco y voy a casa de un
amigo a solicitar sardinas
en su nombre para que se coman las plagas de los
estanques de la casa del abuelo
y cruzo toda la ciudad con mi caja de galletas llena
de sardinas
cuando llego a la casa y él está grave mi papá
él descontento con mi conducta me recuerda que yo
le he dicho un día
Que se muera
entonces él está grave mi papá me enseña dos
monedas ganadas por mí
recitando aquellos poemas con los ojos cerrados
en una escuela
y si mis familiares llegan y me dicen
“Vaya a casa de su papá y pídale perdón
por haberle dicho eso” yo le contesto que él me
hacía sufrir con esa pregunta
Yo sé.

En todos los capítulos o versiones del poema, Caupolicán Ovalles nos pone a leer las palabras que son pronunciadas en una especie de monólogo interior, por una voz infantil que se esfuerza inútilmente por contar algo que no comprendió y que en ese intento de recuperar el sentido del tiempo pasado, mezcla, desordena la cronología y reitera sin cesar las sensaciones, las emociones y los estados de ánimo que lo acosaron en medio de la insoportable agonía del padre. Podríamos decir que por intermediación de esta voz, el poeta nos ubica frente a una muerte animada por

la mirada de un niño, o si se prefiere, ante la imagen de “un muerto que camina”, de un fantasma que se mueve, por la intermediación de la memoria de una voz que de nuevo lo trae a la vida:

mi padre ebrio me quiere mucho a mí
Si él viviera sería mi padre vivo
Pero ha muerto hace mucho
Y pidió agua de cura antes de morir
Y nos hizo bautizar a todos y él nunca fue a misa
Pero se confesó con el P. Losano que era su
Amigo
Y el P Losano dijo
que no había confesado “a otro tan inteligente”
(mi padre ebrio habla de novelas con mi madre y
ella le presta atención)
Yo lloré como un muchachito de ocho años cuando
se le muere su Capitán
Mi abuelo se contentó con el Capitán diez minutos
antes de morir
y luego hizo grandes alabanzas de él
ellos tenían sus problemas desde hacía lo menos
veinte años
mi padre ebrio es lo mejor que he visto
Me da monedas me presenta sus amigos y dice
“este indio promete”
y he prometido después de todo
y por eso Guati Domingo
también se llamaba
tenía razón
Había nacido el cuatro de agosto y esto lo supe
después que sus pulmones
nos lo arrebataron

Este poema narrativo sobre la muerte, nos abre paso hacia el mundo de la memoria, esa dimensión discontinua de lo onírico a la cual se llega a través del lenguaje conversacional. La oralidad no es utilizada por azar, surge de la necesidad de incorporar dentro del texto poético un dúo de voces que comparten el mismo recuerdo. Lo comparten desde distintas perspectivas: la del niño del año 42 y la del poeta adulto que está ubicado en 1965, es decir, desde distintas formas de habla. Sucede que el lector es capaz de reconocer cuando habla el niño o la voz del adulto por los marcadores del uso discurso y del tiempo verbal en el acto de habla de uno y del otro. El niño formula frases, digamos que más simples a nivel sintáctico, a veces se expresa usando los tiempos verbales siempre en presente, y el adulto de otra, más lógico, coherente, y usando los tiempos verbales en pasado. Leamos otro fragmento de este Primera Versión o capítulo del poema, para entender de qué se trata esta especie de desdoblamiento de la voz poética para abarcar el tiempo:

El Guati murió viendo a todos sus hijos al pie de
la cama
es que la enfermedad le permite que vea todo
es cuestión de esa enfermedad
ahí están su mujer
sus hermanas
sus sobrinos
su padre
su hermano no puede se ha marchado ese día de José
19 de marzo para San Juan
El Guati como quiere y no quiere morir ha hablado
con todos nosotros por riguroso turno hemos ido
quienes lloran somos nosotros y claro él nos
dice algo lo que nos tenía que decir que ese hombre
que estamos viendo
y que está acompañado se va a morir
A alguien le dice "nos veremos en una estrella"
Como tenía que ser El Guati muere
Si algunos amigos lloran su muerte algún tiempo
después nos miran a la cara.

El poema es un relato. Escrito una y otra vez en varios registros, sobre un solo tema. Escrito y reescrito al menos 6 veces, casi que de manera obsesiva, como una letanía. Escrito para reencontrarse con la poesía, con esa verdad profunda que es tan difícil de explicar con el poema, es verdad que cuando duele, duele dos veces. Con el material de sus tristezas la voz de este poema procuró contar la verdad menos conocida y menos ejemplar de su padre. Ese maestro de escuela que no fue un poeta pero estuvo a punto de serlo, principalmente porque nunca aceptó trabajar bajo las órdenes de un patrono.

¿Qué hace Caupolicán en su poema? Construye una estructura verbal que sintetiza la visión cronológica del espacio-tiempo, propiciando de forma simultánea, y desde múltiples puntos de vista, una serie de experiencias que en sucesión y en una perspectiva múltiple, representan los hechos correspondientes a la muerte de su padre. Esta es la forma cómo en la poesía de vanguardia, el poeta logra expandir los límites del presente y traspasar las fronteras biológicas y cronológicas, es decir, de cuerpo y espacio, que circunscriben la existencia de la persona humana.

En el poema de Caupolicán hay un personaje que es la voz lírica del mismo Caupolicán desdoblado en la visión de un niño que ve fallecer a su padre y del adulto que lo recuerda. Es una voz desdoblada. El niño y el adulto son dos pero también son uno. La voz lírica que habla en su nombre asume la identidad de uno y de otro de manera inesperada para llenar el espacio de resonancia que crea el poema alrededor suyo y para tomar, de manera intempestiva, el lugar que normalmente ocupaba la

figura del poeta. Eso que se llama la voz poética a veces encarna la figura del niño y otra del poeta Caupolicán. Esta voz siempre aparece con el pronombre en primera persona. Por eso la figura del poeta no se concentra en una sola voz, en una sola persona ni en una sola mirada en este poema. Leamos un largo ejemplo:

ERA TERRIBLE
cuando en aquellas noches
comenzaba a asfixiarse
entonces en las terribles noches
todos
desde los más viejos
con grandes cartones le abanicábamos aire al distinguido
papanatas que se estaba muriendo
y el terrible sufría de lo lindo
cuando los benditos pulmones le gastaban bromas
pesadas
(es que sufría
de
una manera
no
contaminable)
Yo sé
Hoy
vuelvo a entender
porque muchos mortales
no han tenido ningún asomo
de envidia
por
MI
ERA
terrible aquel hotel
entonces las hemotisis tenían al Globo LOCO verdaderamente
tenía un diablo de compañero de habitación
y el pobre no sabía nada
y él digno no lo podía decir a los CUATRO vientos
porque entonces
mágico sentido sanitario
se le VOLABA el hotel
(pues bien
ELLA
lavaba las sábanas
las fundas
las cobijas
y les quitaba la sangre del camino)
y así estos diablos de esposos
engañaban a la humanidad
la CONTAMINABAN
(y salvaban parte de su tranquilidad
y salvaban el reposo del exquisito profesor)
(por eso como les decía contamos con un muerto en
nuestra conciencia).

Ese desdoblamiento de la visión de poeta es el recurso expresivo que permite en este caso abolir las distancias, describir los detalles de esa muerte tan horrible y

aunar tiempos distintos, para generar, por supuesto, eso que hemos llamado el simultaneísmo cubista memorialístico de la poesía de Caupolicán Ovalles, el cual está basado en una estrategia discursiva basada en las superposiciones y condensaciones espaciales y temporales, de una vivencia. Esta puesta en escena procede de la «visión» de la pintura cubista de la simultaneidad. En el poema de Caupolicán las palabras y los versos se despliegan por la página, de un modo, digamos, tan aleatorio que al final, logran establecer entre ellos relaciones espaciales que están condicionadas con la significación. Esa organización de la disposición tipográfica de la palabra en el espacio del texto, que se ve en el poema citado previamente, es el recurso que hace surgir esa atmósfera verbal basada en una especie de tipografía de la expresividad, que responde a una amplia gama de intenciones emotivas y propicia el referido efecto de la simultaneidad.

De las Vanguardias literarias europeas que nutrieron e inspiraron a El Techo de la Ballena, Caupolicán Ovalles aprendió a dominar un recurso de la escritura procedente de la pintura que se conoce hoy en día con el nombre de Simultaneísmo Literario. Este recurso tiene su origen en el Cubismo y fue aprovechado por los escritores Dadaístas, futuristas, creacionistas ultraístas y los surrealistas consecutivamente para crear la sensación de simultaneidad en el mismo plano textual. En América latina no hay un escritor que haya dominado mejor este recurso expresivo que César Vallejo. *Trilce* su poemario más logrado, de 1922, fue una apuesta estilística vanguardista que estuvo vinculada estrechamente con la búsqueda experimental de la simultaneidad. Veamos el siguiente poema para poder observar el ejemplo más destacado de este recurso tan difícil de dominar en la escritura poética:

A MI HERMANO MIGUEL

In memoriam

Hermano, hoy estoy en el poyo de la casa,
donde nos haces una falta sin fondo!

Me acuerdo que jugamos esta hora, y que mamá nos acariciaba: "Pero, hijos..."

Ahora yo me escondo,
como antes, todas estas oraciones
vespertinas, y espero que tú no des conmigo.

Por la sala, el zaguán, los corredores.

Después, te ocultas tú, y yo no doy contigo.

Me acuerdo que nos hacíamos llorar,
hermano, en aquel juego.

Miguel, tú te escondiste
una noche de agosto, al alborar;
pero, en vez de ocultarte riendo, estabas triste.

Y tu gemelo corazón de esas tardes
extintas se ha aburrido de no encontrarte. Y ya

cae sombra en el alma.
Oye, hermano, no tardes
en salir. Bueno? Puede inquietarse mamá

El simultaneísmo fue la consecuencia de una búsqueda de los primeros artistas cubistas basada en dos tentativas. Primero, la de mostrar como se ve, un hecho, un acontecimiento o persona desde distintos puntos de observación; y segundo, la de presentar situaciones que ocurren u ocurrieron en lugares y momentos distintos, en el mismo espacio representativo, para crear la sensación de coincidencia de las situaciones, sucesos y estados de ánimo separados en el tiempo.

Esa es la razón por la cual leemos en la Elegía bloques paralelos de palabras o hileras de versos dispuestos en el poema en un orden, aparentemente arbitrario, pero que en el fondo responde a una sentimentalidad determinada. Este texto poético está compuesto por dos sistemas de codificación, el visual y el lingüístico. Dos sistemas que se retroalimentan para configurar el sentido y conjugar el pasado con el presente continuamente. Los ideogramas o caligramas, figurativos o abstractos, del poeta francés Apollinaire, son los primeros experimentos de este tipo que se conocen en la historia de la literatura vanguardista. En América Latina también tenemos modelos referenciales en la obra poética del chileno Vicente Huidobro, José Gorostiza, César Vallejo, Olivero Girondo, Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Octavio Paz, Nicanor Parra, Enrique Molina, Virgilio Piñera y Juan Sánchez Peláez, todos ellos son precedentes directos de la poesía de Caupolicán y ejemplos patente de la influencia que tuvo el cubismo literario en las vanguardias literarias más relevantes de América Latina a partir de la década del 20.

En el poema también hay otra historia trágica, de la que casi no se habla y que a veces pasa desapercibida. El poema es un sueño estructurado a pedazos. Tiene la lógica secuencial de eso que conocemos con el nombre de contenido manifiesto. En ese sentido es onírico y por tanto surrealista. Así se ensambla no solo el relato de la muerte del padre sino también el recuento difuso y discontinuo de lo que le aconteció al hermano menor de Caupolicán, llamado Atahualpa. Quien fue contagiado por su padre Guatimocín de tuberculosis y murió con apenas once meses. En esta parte del poema, la voz de un adulto rememora que su padre estuvo preso cuando tenía 25 años y en esos años de presidio fue cuando se contagió de la enfermedad que

acabaría con la vida de su hijo menor, nacido en el año 42, y de otra hija y otra. Todas esas muertes separarían a la familia Ovalles para siempre:

Tantas cosas que pasan todos los días
por encima de nuestras ciudades
tan altas que ni pasan por los cementerios
donde uno tiene enterrado ese querido padre
de uno que no tenía
esta maravillosa elegancia
esta sonrisa
este respirar
esta tranquilidad de besar a su mujer
de encariñarse con los hijos
tantas cosas que puede tener el hombre el día de hoy
tantas cosas
que puede hacer con los suyos
por ejemplo, tan saludable que es eso,
de servir de caballería
a los hijos
y salir por sobre el césped de la quinta
cabalgando al hijo que se ríe
gozoso de tener un padre tan sano
(sin esos pulmones
sin esa mirada
sin esa Palidez del papá de uno que se la pasó
la vida tose-que-tose)
qué van a pensar los hijos de ahora de toda
la humanidad
que el señor profesor Guatimocín Ovalles
nunca pudo besar en vida
a sus últimos hijos
porque si se le ocurrió besar a Atahualpa una vez
en 1942 fue simplemente para matarlo
a los once meses de nacido
el bellissimo Luciano Atahualpa Ovalles de ojos
azules bellissimo
qué van a pensar que ese pobre tuberculoso
que se tosía su alma
se tosió una mañana
su vida
La VIDITA el pobre tuvo que tosérsela
así como suena
la maldita vidita
se la tosía el
querido
profesor
habilísimo
para hundirse
por
propia
fuerza.

Esta es, no la única, pero sí una de las formas más comunes de entender cierta poesía, la de Quevedo, la de Catulo, Enrique Molina, Ramón Palomares, la del mismo Pablo Neruda, todas ellas, poesías de tiempo recobrado. La poesía de Caupolicán

Ovalles obedece a esta tradición de la experiencia recuperada, reinventada, reforestada y reinventada por el surrealismo. Su poema es una pieza verbal que fue escrita desde y contra el tiempo. Eso explica por qué esa elegía que tanto nos gusta, tiene ese aire afantasmado y todos los nombres que se mencionan en ella, Tibusay, Luciano Atahualpa, el P Losano, el abuelo Rafael María, y por supuesto, el pobre Guatimocín Ovalles, todos esos son muertos, o fantasmas que fueron despertados con los recuerdos. Y todos esos recuerdos dispersos, todos esos fantasmas del pasado, son personajes etéreos, intangibles, cargados de un rara condición espectral, transparente y transparente, dotados de una presencia evanescente, de una condición endeble, translúcida, delineada, intangible, pálida, y sobre todo, perenne.

Su poema, si surgió de algún lado, fue de la tristeza de ver a su hermano Luciano Atahualpa y a su Padre Domingo Guatimocín morir de la misma enfermedad. La fatídica tuberculosis que asoló el mundo y se llevó a tanta gente. Fue de la tristeza de separarse de su madre y pasar los días solitarios de su adolescencia encerrado en la desazón de un internado. Fue de la melancólica y festiva necesidad de consumir todas las distancias, las páginas y el whisky que se necesita para convivir en sana paz con el recuerdo de esas irreparables figuras pérdidas. La historia de la muerte de su padre es el evento que lo separó para siempre de un mundo cargado de un antiguo esplendor. Veamos todo lo que nos dice al respecto:

GUATIMOCÍN OVALLES mi padre estaba tan
dominado por la vida
que todos los esfuerzos
que hizo
para
hundirse
de
cabeza hacia la tierra
le
resultaron a mi querido Guatimocín
de
una GANANCIA ABSOLUTA
imaginense
que Guatimocín se pasó la vida (todo lo largo que
es la vida de un hombre con poca suerte)
dándole a la tierra a la más dura tierra del continente
con su preciosa cabeza de inteligente la cabeza
como tal bastante bella
es un pelo grueso
muy negro
y brillante
tiene buena cara
es ALTO
y es muy buen mozo esto en verdad lástima un poco más la

historia si hubiese sido feo (resuelta-mente feo) quizá
 lo de la enfermedad habría parecido a los ojos de la
 preciosa humanidad una cuestión de rutina
 pero era buen mozo
 (como decía)
 siempre toda su vida la pasó pegándose la cabeza
 con la tierra)
 ENTONCES Guatimocín Ovalles MI PADRE
 Al verse dominado
 por la vida
 decidió
 SER SU carnicería
 Imagínense
 que se enferma tan pronto sale de la casa de su padre
 a ver la vida (de 1923)
 agarró
 la micro-onda
 de la tos-tos
 y como tiene tanta suerte
 en 1927
 al casarse el señor Ovalles
 está curado
 pero como tiene muchísima suerte
 en 1938
 recae (por segunda)
 y ahí aprovecha de iniciarnos en la tisis (es como decir que
 el viejo zorro de Eisenhower le enseñó a sus hijos en
 la más temprana infancia el extraordinario deporte del golf)
 a nosotros que somos sus hijos
 y como sigue de sortario el hombre
 en 1945
 se muere (y estira la pata delante de sus hijos,
 es lo más impresionante
 Ver
 cómo el padre de uno se muere ante los ojos
 de uno
 y ver ese terrible movimiento de los músculos
 de los que dejan la
 vida...

Es de este modo que nos enteramos de que Guatimocín, estuvo enfermo desde muy joven, cuando “apenas sale de la casa de su padre/ a ver la vida (de 1923)”; sabemos asimismo que se casa en 1927 y casi se cura de la tuberculosis, pero la enfermedad regresó en 1938. Es desde esa fecha, confiesa el hablante, que él mismo se inicia en la enfermedad, en esa especie de inframundo donde constantemente “se hunde” y sana, recae y sana, en un ciclo delirante, hasta que irremediamente fallece. Esta iniciación en la enfermedad es para la voz del poeta, una formación, una temporada de aprendizaje, en el infierno de la educación sentimental, una manera de entender, en carne propia; el sentido trágico de la vida. La enfermedad en este poema coincide con la Guerra, la segunda gran Guerra. Recordemos que la agonía de Guatimocín, que es la encarnación de la enfermedad de un siglo, acontece

precisamente en el año 42 y por esa razón se superpone y confunde con las detonaciones de la guerra. La cual no es cualquier Guerra, sino la misma Guerra Mundial, que se escucha tan lejos y tan cerca, en la voz del padre y del hijo del padre, con su propio sonido, su propio estremecimiento, su propio cañón, su propia tos:

Y Sí
Estamos en la segunda guerra mundial
cualquier padre mío
se puede toser
su alma
el pobre tío
sin que ninguno de ustedes
se tosan
la
suya
yo no hago sensacionalismo de nadie eh!
Mucho MENOS del que fue mi padre y tosedor
en la infancia
que no puede hacer otra cosa que
toserse
(Sólo de ver ahora que soy todo un hombre
importante de 1965 el acto primero de su enfermedad
el acto segundo de su miseria
y el acto tercero de su muerte
me digo que por OBRA o que por padre no he tenido
ninguna gran FORTUNA desde luego
ustedes no me envidiarían
no veo la maldita gracia...

Toser es la verdadera iniciación de quien habla sin parar de la inminencia de la muerte. Es la imagen de un aviso, la premonición de un desenlace fatal. Es un bombardeo doméstico. Toser es una imagen sonora, y es tres cosas a la vez, el sonido de la guerra, el de la enfermedad y el de la muerte. Es la imagen de aquel hombre enfermo, que deja de ser un hombre para transformarse en un Globo, un globo que se desinfla en una agonía interminable. De ahí proviene su alias del título, el alias el Globo, que se llena y se vacía con dificultad, que ha perdido la risa y el color mientras va desinflándose y hundiéndose a lo largo de toda la vida, todas las noches, todos los días y todo el poema, que es la versión literaria de la vida, su síntesis, una batalla que se pierde a fuerza de toser.

Caupolicán Ovalles hizo en este poema que Guatimocín representara, la imagen de la muerte, de la enfermedad, de la desesperanza, de la orfandad, de la guerra, de la muerte en pleno proceso, que va apareciendo y tomando por asalto el espacio, el cuarto, la cama, la memoria y el tiempo del poema. Guatimocín es, en el poema, una cosa informe que tose, y se desinfla, que tose y se destruye, que tose y

contamina, que tose y se desmorona, que tose y condena a los otros, que tose y golpea, y se queda sin aire, sin vista, sin cuerpo, sin carácter y sin voz; y al final se desvanece, se convierte sólo en un recuerdo:

Estamos como cualquier soldado
en nuestra
guerra
podemos combatir
la lucha es cerrada
tenemos nuestros partes de guerra
ya que es de rigor
somos felices
un día tuvimos que comunicar a los jefes
que había llegado ATAHUALPA
éste duró poco pap lo llamaba “pequeño diablo rojo”
debido a lo blanco que era
era catire ese “diablo”
pero le dio la tuberculosis del jefe y se murió
a los once meses
también se llamaba Luciano
nos dijeron “el motivo de su enfermedad y de
su muerte se debe a un exceso del médico
–al uso indebido de la sulfa– en el diablo)
como les decía SOMOS FELICES

En 1924, André Breton publica el primer manifiesto del Surrealismo. En dicho texto Breton afirma que comenzó a escribirlo en 1919, época en la que estaba sumido en la lectura de Sigmund Freud y que ese proceso de autoconocimiento que posibilitó esa lectura, le dio la idea de plantear la tesis del Pensamiento Hablado. Por eso para Breton escribir debía consistir en buscar la manera de hacerlo como si se estuviera hablando en voz alta. De manera que gracias a este recurso que asumió la poesía surrealista como método de composición, el lenguaje comenzó a ser concebido como un instrumento de liberación interior, para establecer un nexo entre lo visible y lo invisible y superar las barreras del tiempo.

El surrealismo exploró las capacidades del automatismo psíquico, utilizando el material de los sueños, de los estados crepusculares, de duermevela, mediúmnicos, y delirantes para liberar las fuerzas de la imaginación. La materia resultante de esa experimentación fue la imagen alógica, que acerca o sintetiza dos o más realidades aparentemente inconexas o alejadas entre sí, cuya relación está, más que en el plano de las formas, de los colores, de las funciones, de los efectos o de los valores, en un sentimiento oscuro pero común a las realidades comparadas. De esa inaudita asociación surge la imagen y la metáfora vanguardista. La imagen arbitraria, insólita, onírica, que aproxima contrarios, identifica opuestos y propicia el surgimiento de una

“realidad superior” o de eso que Bretón denominó La Suprarrealidad. Es por eso que el poeta concibió esta imagen del Globo, para hablarnos de la ausencia, de la muerte, de la guerra, de la tuberculosis y de la desesperanza:

GUATIMOCÍN OVALLES mi padre como era frágil
siempre decía
que
él
ERA
un globo desinflándose
él
decía
que debíamos tener muchos
miramientos
con el
aire
que respiramos
todos
los
días
Imagínense
que él decía que lo mejor que le había dado la vida
era ese maravilloso aire
de los pueblos del interior
“ese aire es algo que purifica a un muerto”
decía el inocente

Una imagen es la representación visual, verbal, gestual o sonora de una idea. Hay imágenes que recuerdan el mundo, representan animales, ideas, sentimientos ligados a tiempos lejanos. La imagen se impone como la representación de algo que no está. Sirven para fijar la presencia de una ausencia. Una imagen es el recuerdo o la huella de algo que ha desaparecido. Da a lo que se ha ausentado una forma de presencia, pero una presencia resignificada, simbolizada. Por ese motivo es una forma de entrelazamiento entre el ser y el no ser que se escapa de la evanescencia del tiempo. Es una interrupción, un símbolo que se escapa de la disolución a la que están sometidas las cosas y las personas por efecto del paso del tiempo.

La imagen interrumpe, extrae del devenir de la finitud, la cosa representada. El poema entonces es una insistencia, que se sustrae al orden del discurso. El recuerdo del padre en este caso, es una huella, un retrato verbal, la sombra proyectada por la memoria de aquello que ya no habla. La imagen del Globo entonces sería el resultado de una emisión de sentidos, de recuerdos y briznas de saber, que no cesa de generar significados:

PARTICULARMENTE nunca he sido afecto

a la dichosa idea del globo
porque
PIENSO
que su muerte más que por nada
fue por
d e s i n f l a m i e n t o
se podría decir que el hombre famoso
hizo p l o p (y listo
y pasó
a la
otra
linda
vida)

A finales del siglo V, el triste biógrafo e historiador ateniense del siglo de Pericles, Tucídides, en la primera parte de su obra *Las Guerras del Peloponeso*, nos explica la razón principal por la cual se decidió a escribir su libro. No fue por la gloria ni la fama, por el poder o el dinero, por un premio ni por encargo. por lo que se decidió escribir el prolongado enfrentamiento entre espartanos y atenienses sino porque entendió, como posteriormente todo gran escritor lo haría, fuese historiador o no, pongamos el caso de Cervantes, Tolstoj, Gerbasi, Guimaraes, Uslar Pietri, Virgilio, Pérez Galdós, y en este caso, Caupolicán, que escribir es la única manera de salvar los hechos acaecidos en la vida de los hombres, de la irrevocable corrupción del tiempo.

Yo no sé si Caupolicán fue o no fue sin lugar a dudas un gran escritor, eso es algo que no les corresponde a los hombres de su tiempo decidir, pero sí les puedo asegurar que si un día del año 63 decidió escribir la *Elegía a la muerte Guatimocín, mi padre, alias El Globo*, fue por razones equivalentes a la que en su momento tuvieron los grandes escritores antes mencionados. Si escribió este largo e invertebrado poema fue porque sabía que el tiempo destruye todo, las casas, las ciudades, los monasterios, las sábanas, las palabras, los libros, y sobre todo los recuerdos. Él decidió que eso no iba ocurrir con el recuerdo de su padre. El poema en este caso sería una especie de tabla de salvación. De largo lamento contra el olvido.

En ese sentido podemos decir que su poema es una biografía fúnebre escrita en versos, una despedida en el que una voz *en off* narra a partir de imprecisas anécdotas, la agonía de un hombre condenado a muerte por una tos incurable. Esta narración poética, es discontinua y fragmentada, y en ella, lo poco que se reconoce con cierto grado de nitidez, es la voz de un hombre adulto que reconstruye los últimos

momentos de la vida de otro hombre, con todas las imprecisiones testimoniales de la conciencia y la memoria de un niño. Por eso podemos afirmar que esa voz, que no logra dar con los tiempos verbales, ni supo separar el presente del pasado de manera clara y precisa, está ubicada en un limbo donde todo lo visto y lo oído, lo presenciado y lo imaginado, se confunde; y se mezcla en una serie de versos desiguales y entrecortados, de los que se desprende el entramado narrativo de la subjetividad de un individuo, que a la hora de recordar no supo separar el aquí y el allá, el cómo y el cuándo, el presente y el pasado. Y un día se tomó el trabajo de contarnos, cómo fue que su Padre Guatimocín Ovalles, alias, el Globo, vivió y dejó esta vida para siempre.

CONCLUSIONES

El Techo de la Ballena fue un movimiento posvanguardista que propuso provocar la renovación más radical que haya experimentado la literatura venezolana. Entre sus principios programáticos estaba el de generar una ruptura general con el pasado y abolir la idea tradicional de la belleza. Si la Vanguardia se define pues por su radicalidad, entonces puede decirse que este grupo fue un movimiento verdaderamente revolucionario. En consonancia con esta tentativa, la poesía de Caupolicán Ovalles escrita pensando en una regla que fuese la anti-regla y un método que representará el anti-método de composición de su época, también concuerda con estos principios. En la discursividad de sus poemas se puede reconocer el uso deliberado del simultaneísmo pictórico, gráfico, sonoro y verbal como recurso expresivo más frecuente. También se hace evidente la asimilación de los célebres procedimientos surrealistas de la escritura automática, el cadáver exquisito, el collage verbal y el extremismo ideológico. Aparte de lo anteriormente señalado, se le recuerda en la historia de la literatura por haber asumido como pocos que el arte y la escritura, son un instrumento para hacer la revolución.

En algunas ciudades de América Latina, a partir de los años sesenta del siglo pasado, surgieron una serie de tendencias, pertenecientes este epifenómeno de las vanguardias llamado postvanguardismo. Estos fueron una serie de grupo de carácter neodadaístas y asociadas a la Revolución Cubana, que fundamentaron sus propuestas en el rechazo de las formas precedentes, la lucha política a través del accionismo performativo y la exploración de los aspectos destructivos y rebeldes de la condición humana por medio de las formas del arte y la literatura. Esa es la razón por la cual José Reyes González Flores, postula en un trabajo titulado: *La Nueva vanguardia hispanoamericana del siglo XX: 1950-1980*, del año (2006) que durante las décadas de 1950 y 1960 surgieron un conjunto de movimientos poéticos y artísticos que deberían estar asociados con las nuevas vanguardias, posvanguardias o vanguardias tardías de la segunda mitad del siglo XX que basaron sus actividades en los presupuestos antes mencionados. Los grupos que entran en esta denominación son los siguientes: Mufados de Argentina, los Tzánticos de Ecuador, El Techo de la Ballena de Venezuela, Zona Franca de Venezuela, los Nadaístas de Colombia, El Infrarrealismo y Poeticismo de México y los Láricos de Chile; y yo humildemente agregaría a los grupos Sardio y Tabla Redonda de Venezuela.

En este trabajo pudimos hablar de algunos de estos movimientos y refigurar parte de su historia, pero no explicar las razones por las que la crítica y la historiografía de la literatura olvidó a gran parte estos movimientos literarios, que surgieron durante las décadas de los años 50 y 60 e incluso 70. Hay razones ideológicas y políticas que responderían a esta interrogante. También debemos considerar que su surgimiento aconteció en la crisis de la legitimidad epistemológica de la historia de la literatura. No me cabe duda que por esta razón, hay muchos poetas que escribieron y publicaron sus poemas en el contexto de este fenómeno de las vanguardias tardías que todavía siguen sumidos irremediablemente en el olvido.

Si eso fue lo que pasó con gran parte de la obra poética de Caupolicán Ovalles, en algún momento de la historia, sería absurdo pensar que no haya ocurrido con muchos otros, no sólo con algunos poetas de su generación sino con autores que pertenecieron a otros momentos y movimientos literarios y artísticos de América Latina. A veces me da por ponerme a pensar que hay cientos de nombres de escritores y de títulos que formaron parte de este corto y menos reluciente periodo de la literatura latinoamericana, de los que muchos investigadores no tienen la menor idea de que existieron.

Es por eso que Evodio Escalante (2003, p. 9) asegura que entre la memoria y el olvido hay una tercera zona, la del limbo, un ámbito habitado por fantasmas que nadie reconoce, en la que cohabitan, como ánimas en pena, las voces de aquellos poetas que nunca pudieron superar los linderos del olvido. Esos escritores que existieron pero nadie recuerda, que publicaron libros que pasaron inadvertidos y escribieron unos versos que vinieron a dar en el vacío.

Una de las conclusiones fundamentales de este trabajo, es que las vanguardias latinoamericanas en su conjunto tienen una historia de reconocimientos y olvidos imperdonables más o menos común. Esa historia que todavía no ha terminado de ser contada, pasó por tres periodos de ruptura y renovación. La primera está vinculada a la eclosión de las vanguardias históricas de la década de 1920, cuya crisis sobrevendría en el año 35; la segunda etapa de este proceso histórico-cultural, ocurre en los años de 1940, y se comportaría de manera más autoral y autonomista, es decir, más ligada a los autores que a los grupos y a los movimientos a los que estos escritores pertenecieron. En esta etapa se destacaron jóvenes poetas como Octavio Paz, Blanca Varela, Alejandra Pizarnik, Juan Sánchez Peláez, Eugenio Montejo,

Mercedes Carranza y otros de sobresaliente trayectoria literaria. Este capítulo del largo proceso vanguardista se comenzaría a debilitar un poco después del final de la Segunda Guerra Mundial, en los años 50; y el tercer periodo, es el que correspondería a las postvanguardias, o neovanguardias entre las que se reconocen El Techo de la Ballena, los Mufados, los Infrarrealistas y el Nadaísmo. Tal momento se prolongaría hasta bien entrada la década del 70.

El Techo de la Ballena fue un grupo perteneciente a esas neovanguardias de los años 60, que estuvo activo desde 1961 hasta 1967. La obra poética de Caupolicán abre y cierra el ciclo de las publicaciones del grupo. La coalición que organizó junto Adriano González León, Carlos Contramaestre, Daniel González, Edmundo Aray, Salvador Garmendia, Efraín Hurtado, Rodolfo Izaguirre y Dámaso Ogaz, entre otros, procuró sabotear el orden establecido por las aburridas y académicas estructuras sobre las cuales se había edificado el canon de las letras y las artes venezolanas. En tal sentido, puede considerarse como un grupo de “iconoclastas”, que estaban obsesionados por construir una visión artística de la realidad que contradijera los principios estéticos y éticos que por entonces determinaban las formas de creación en mi país.

Desde ese punto de vista estoy convencido que después de El Techo de la Ballena no ocurrió nada igual. En las décadas siguientes hubo algunos grupos que no se atrevieron a apostar de manera tan radical por la ruptura. El Estado y sus instituciones culturales, fueron engullendo todas esas formas de rebelión con premios, cargos y condecoraciones. Los escándalos armados por los patoters de El Techo de la Ballena, sus libros de poesía, los tres manifiestos que publicaron consecutivamente en la revista *Rayado sobre el techo*, las exposiciones *Para restituir el magma*, *Homenaje a la cursilería* y la más famosa de todas, *Homenaje a la necrofilia*, la cual fue clausurada por el Ministerio de Sanidad siguiendo órdenes del ministro del interior, son los ejemplos más destacados de su estética terrorista y de la estrategia antipoética que utilizaron para torcer definitivamente el cuello al cisne.

Tal y como se puede reconocer en la poesía que publicó Caupolicán Ovalles en los años 60, estas vanguardias literarias se diferenciaron de las precedentes por su deliberado compromiso social, militante, ideológico, nacionalista, y el uso del discurso poético testimonial, enfático, expresionista cargado de una oralidad conversacional y autorreferencial autóctona. La década del sesenta fue una época de

crisis, del fin de una guerra y el nacimiento de una revolución política que generó en América Latina y Europa, revueltas estudiantiles, de lucha de clases, guerrilla, inestabilidad y diversas manifestaciones urbanas.

Los días en los que Caupolicán Ovalles escribió su poesía, fueron momentos de compromisos políticos y personales, y de entender la poesía como un acto de confesión o un arma de combate cargado de simbologías explosivas. *La Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias El Globo*, de 1967, fue un poema regionalista, arcádico, memorial, una nota de despedida, un acto de confesión, un poema de la interioridad; *¿Duerme usted señor señor presidente?*, (1962) una bomba molotov, un antipoema, un gesto de desacato contra la autoridad, una bazuca verbal, una granada simbólica contra la corrupción, un gesto verbal de consecuencias políticas incontestables e irrepetibles.

En los años 60, los jóvenes poetas y artistas pertenecientes al grupo de El Techo de la Ballena, creían en los sueños frustrados de la Revolución Cubana. Todos sus miembros, se identificaban con el humanismo marxista y las promesas de libertad sin término del surrealismo. Si pretendieron alguna cosa fue la de soñar con la realización definitiva de su rebeldía discursiva, fue la de proclamar una nueva sociedad, un nuevo orden que se pareciese al que se figuraba en los manifiestos. Por supuesto que fracasaron en el intento, pero al menos, quedó intacta la contundencia de su poesía.

Por último tenemos que decir que todavía es muy difícil señalar un acontecimiento que represente el “fin de las vanguardias”. Sin embargo, podríamos convenir, sin muchas controversias, que en el año 1922 surgen una serie de movimientos que serían reconocidos como inaugurales en la historia del vanguardismo latinoamericano. Ese sería el dato cronológico que nos sirve como punto de partida historiográfico, un comienzo más o menos razonable, para iniciar a narrar una historia inabarcable de la que aún queda mucho que contar. Sin embargo, estamos muy lejos de llegar a un consenso sobre final del fenómeno, porque la historia de la literatura dejó al lado de camino y en el olvido, una de serie iniciativas, grupos, movimientos y autores vanguardistas, que si hubieran corrido con mejor suerte hubieran podido ser incluidos en la historia de las vanguardias poéticas latinoamericanas del siglo XX. El Techo de la Ballena, fue uno de esos movimientos y

Caupolicán Ovalles, uno de sus más destacados representantes. Espero haberle hecho justicia a ambos con este humilde tributo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMANDOZ Arturo. *La ciudad en el imaginario venezolano. Del tiempo de Maricastaña a la masificación de los techos rojos*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2002.

_____. *La ciudad en el imaginario venezolano II. De 1936 a los pequeños seres*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2004.

_____. *La ciudad en el imaginario venezolano III. De 1958 a la metrópole parroquiana*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2009.

ARAUJO, Orlando. *Narrativa contemporánea venezolana*. Caracas: Editorial Tiempo Nuevo, 1972.

ARAY, Edmundo. *Nueva antología de El Techo de la Ballena*: Mérida, Fundecem, 2014.

ARRÁIZ LUCCA, Rafael. *El coro de las voces solitarias, una historia de la poesía venezolana*. Caracas: Editorial Sentido. 2004.

BARRERA, Trinidad. Historiografía y canon de vanguardias. *Alma América: in honorem Victorino Polo*. Murcia: Universidad de Murcia, 2008, p. 110-123.

BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: UNAM, 2008.

BENTANCOURT, Maria Eugenia. *La posvanguardia venezolana: una apuesta por la irreverencia*. Letralia, Caracas, v. 16, n. 260. 2012.

BLANCHOT, Maurice. Reflexiones sobre el surrealismo. *La parte del fuego*, Madrid: Arena Libros, 2007.

BLOCH, Marc. *Apología para la historia o el oficio del historiador*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

BORGES, Jorge Luis. *Antiguas literatura germánicas*. Buenos Aires: Emecé, 1996.

BURKE, Peter. *Formas de hacer historia*. Madrid: Alianza, 1996.

_____. *La revolución historiográfica francesa: la escuela de los Annales, 1929-1984*. Barcelona: Gedisa, 1999.

CADENAS, Rafael. *Obra entera, poesía y prosa (1958-1995)*. México: Fondo de Cultura, 2000.

CALZADILLA, Juan. *El Techo de la Ballena, Antología (1961-1969)*. Caracas: Perro y Rana, 2008.

_____. *El Nadaísmo y El Techo de la Ballena: una antología escandalosa*. Caracas: Bid & Co. Editor, 2015.

CANCLINI GARCÍA, Nestor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1990.

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140-162.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Itatiaia 1997.

CARRILLO, Carmen V. *De la belleza y el furor. Propuestas poéticas renovadoras en la década de los sesenta en Venezuela*. Mérida: El otro el mismo- CDCHT-UULA. 2007.

_____. Entrevista con Caupolicán Ovalles. *En Deshuso de razón, Antología*. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.

CASTRO MORALES, M. B. Creacionismo. En, *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina*. Tomo I, Caracas: Biblioteca Ayacucho/Monte Ávila Latinoamericana, 1995. p. 1.252-1.253.

CERTEAU, Michel de. *La escritura de la historia*. México: Universidad Iberoamericana, 2006.

_____. Historias de cuerpos: entrevista a Michel de Certeau. En *Historia y grafía*, México: Departamento de Historia de la Universidad Iberoamericana, n. 9, año 5, 1997, p. 11-18.

COLLAZOS, Oscar. *Los vanguardismos en la América Latina*. Barcelona: Península, 1977.

COVIELLA, Esther y DÁVILA, Nelson. (1980, 5 de septiembre). Entrevista con Caupolicán Ovalles, en *Antología*. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.

_____. *Desde el fondo: El Techo de la Ballena (1961-1967)*. Caracas: Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, 2015.

DE TORRE, Guillermo. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Madrid: Visor, 2001.

ELIAS, Norbert. *Sobre el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

ESCALANTE, Evodio. *La vanguardia extraviada*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2003.

FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto. *Antipoesía y poesía conversacional en Hispanoamérica*. En, *Para una teoría de la literatura hispanoamericana*. 2a. ed. México: Editorial Nuestro Tiempo, 1977. 140-58.

FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets, 2005.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdad y método*. Tomo I. Salamanca: Sígueme, 1996.

GILMAN, Claudia. *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.

GONZÁLEZ LEÓN, A. Investigación de las basuras. In: _____. *Antología*. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.

GUITIÉRREZ PLAZA, Arturo. *Itinerarios de la ciudad en la poesía venezolana. Una metáfora del cambio*. Caracas: Fundación para la Cultura Urbana, 2010.

HARTOG, Francois. *Regímenes de historicidad, Presentismo y experiencias del tiempo*. México, DF: Universidad Iberoamericana, 2003.

HUYSEN Andreas. *Después de la gran división: modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2006.

JAUSS, Hans. R. *Cambio de paradigma en la ciencia literaria. En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

_____. *Historia de la literatura como una provocación a la ciencia. En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

_____. *Para continuar el diálogo entre la estética de recepción "burguesa" y la "materialista". En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*. México: UNAM, 1987.

LISCANO, Juan. *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Monte Ávila Editora, 1995.

MEDINA, José Ramón. *Noventa años de literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila, 1992.

MIRANDA, Julio. *Antología histórica de la poesía venezolana del siglo XIX*. San Juan: Universidad de Puerto Rico, 2001.

OSORIO, Nelson. *Manifiesto, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1988.

OVALLES, Caupolicán. *Antología. En desuso de Razón*. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.

_____. *¿Duerme usted, señor presidente?* Caracas: Ediciones del Techo de la Ballena, 1962.

_____. *En uso de razón*. Caracas: Ediciones Tubulares n. 1, 1963.

_____. *Elegía a la muerte de Guatimocín, mi padre, alias el Globo*. Caracas: Ediciones de El Techo de la Ballena, 1967.

_____. *Copa de huesos*. Caracas: Ediciones de La Gran Papelería del Mundo, 1972.

_____. *¡Ha muerto un colmenar de la colmena!* Caracas: Ediciones Homenaje a José Rafael Colmenares, 1973.

_____. *Sexto sentido o diario de Praga*. Caracas: Dirección de Cultura Universidad Central de Venezuela, 1973.

_____; PÉREZ, Carlos Andrés. *Usted me debe esa cárcel. Conversaciones en la Ahumada*. Caracas: Rayuela, 1996.

PACHECO, José Emilio. Nota sobre la otra vanguardia. En, *Revista Iberoamericana* XLV, 106-7, Pittsburgh: Revista Iberoamericana, enero-junio 1979, p. 327-34.

- PAZ, Octavio. *El Arco y la Lira*. México: FCE, 1972.
- _____. *Los hijos del limo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 1990.
- PERKINS, David. *Is Literay History Possible?* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992.
- _____. História da literatura e narração. Porto Alegre: *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.
- PÉRUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- PINO ITURRIETA, Elias. El siglo XX venezolano conversado con Elias Pino Iturrieta. En, *Venezuela siglo XX, visiones y testimonios*, Tomo III. Caracas: Fundación Polar, 2000.
- PIZARRO, Ana. *El Sur y los Trópicos, Ensayos de cultura latinoamericana*. Alicante: Universidad de Alicante, 2004.
- POGGIOLI, Renato. *Teoría del arte de vanguardia*. México: UNAM, 2011.
- RAMA, Ángel, Las dos vanguardias latinoamericanas. *Maldoror*, n. 9, Montevideo: Maldoror, 1973, p. 50-65.
- _____. *Antología de El Techo de la Ballena*. Caracas: Fundarte, 1987.
- _____. *Ensayos sobre literatura venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1990.
- RICOEUR, Paul. *Tiempo y narración, I, II, III. Configuración del tiempo*, México: Siglo XXI, 2007.
- SAMBRANO URDANETA, Oscar. *Poesía contemporánea venezolana*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1990.
- SANTAELLA, Juan. Carlos. *Manifiestos literarios venezolanos*. Caracas: Monte Ávila, 1992.
- SARLO, Beatriz. *Ensayos argentinos*. Buenos Aires: Ariel, 1997.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. México: FCE, 2006.
- TRABA, Marta. *Arte de América Latina 1900-1980*. Washington: BIT, 1994.
- EL TECHO DE LA BALLENA. *Para la restitución del magma*, Rayado sobre el Techo, n. 1, 1961.
- _____. *Homenaje a la necrofilia*. Catálogo de exposición. Caracas, El Techo de la Ballena, 1962.
- _____. *Segundo manifiesto*, Rayado sobre el Techo, n. 2, 1963.
- _____. *¿Por qué la ballena?*, Rayado sobre el Techo, n. 3, p. 2-4, 1964.

TRUJILLO, Antonio. Caupolicán Ovalles. Desde la más lejana niñez. En, *Antología*. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.

VERANI, Hugo, J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. Roma: Bulzoni Editore, 1986.

VESTRINI, Miyó. El acertijo de las dos máscaras, Al filo de la medianoche. En, *Antología*. Caracas: Fundación Caupolicán Ovalles, 2017.

VIDELA, Gloria. *Direcciones del vanguardismo hispanoamericano. Estudios sobre la poesía de vanguardia en la década del veinte*. Mendoza: Editorial de la Universidad Nacional de Cuyo, 2011.

WHITE, Hayden. *Metahistoria, la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

YURKIEVICH, Saúl. *La confabulación con la palabra*. Madrid: Taurus, 1978.

_____. Los avatares de la vanguardia. *Revista Iberoamericana*. Madrid: Revista Iberoamericana, 1982, p. 118-119.

_____. *Historia de la cultura literaria en Hispanoamérica*. México: FCE, 2010.